Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta
TEATRU CONTEMPORAN
Imagine de la Festivalul Bitef

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20
Revista de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:
ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU DAN HĂULICĂ REDACTOR ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA, ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

2
1972
[133]

SUMAR

UN PAMFLET ANTI-HUGOLIAN

EUGEN IONESCU

VIAȚA GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ
A LUI

VICTOR HUGO

GELU IONESCU: Eugen Ionescu și Victor Hugo • 4

SWIFT

UN MOMENT CLASIC AL SATIREI EUROPENE

Smerita jalbă, pamflet, în românește, cu o prezentare de Andrei Brezianu • 40
MIHNEA GHEORGHIU: *Irlanda* • 57
VIRGIL NEMOIANU: *Cucerirea lui Swift* • 61

https://biblioteca-digitala.ro

WALLACE STEVENS

Poeți despre poezie: *Poesis și asemănare*, eseu • 66
Bowl, Cat și Broomstick, piesă, în românește de Ada Savin • 74
Wallace Stevens redescoperit • 81

DINO BUZZATI

in memoriam

CARLO BO: *Dincolo de zid*, în românește de Anca Giurescu • 84
DINO BUZZATI: *Movilele din grădină*, schiță, în românește de Alexandru Baciu; *Cîinele universal*, schiță, în românește de Ștefan Delureanu • 87
ȘTEFAN DELUREANU: Un poem ilustrat al lui Dino Buzzati • 92

DOSTOIEVSKI

O PROBLEMĂ MEREU DESCHISĂ

TAMARA MOTÎLIOVA: *Dostoievski și literatura rusă*
BORIS SUCIKOV: *Realism « în sensul suprem »*
KONSTANTIN LOMUNOV: *Dostoievski și Tolstoi*
DMITRI BLAGOI: *Dostoievski și Pușkin*
EMMA POLOTKAIA: *Dostoievski și Cehov*
ECATERINA STARIKOVA: *Dostoievski și Leonid Leonov.*
A. CICERIN: *Dostoievski și Barocul* • 104

•

NINA VIERU: *Scriabin și arta secolului XX* • 123

LITERATURA ROMÂNĂ VĂZUTĂ DE TRADUCĂTORI STRĂINI

AMITA RAY: *Literatura română văzută din India*; GHERGANA STRATIEVA: *O largă cunoaștere*; MIHAIL FRIDMAN: *Traducînd din Sadoveanu*; LAZSLO SZENCZEI: *Mărturisirile unui tălmăcitor al lui Mateiu Caragiale*; SAMUEL DOMOKOS: *Traducătorul — artist creator*; IURI KOJEVNIKOV: *Traducerea — vocație și meșteșug* • 133

https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU NICULESCU: Trieste, Convegno de teoria traducerii • 149

PREMIUL STREGA

DRAGOȘ VRÂNCEANU: *Întîlnire cu Raffaello Brignetti* • 157
RAFFAELLO BRIGNETTI: *Plaja de aur*, roman, fragment, în românește de Dragoș Vrânceanu • 159

PREMIUL ETNA TAORMINA

DRAGOȘ VRÂNCEANU: *Convorbire cu Murilo Mendez* • 161
MURILO MENDEZ: *Fereastră în haos*, poem, în românește de Dragoș Vrânceanu • 163

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

VASILE NICOROVICI: Eveniment pretext sau eveniment implicat ?
DANA DUMITRIU: Literatura evenimentului și accepțiile ei
ION VLAD: Patosul evenimentelor • 166

ARTE

GEORGE BANU și ALICIA SACO: Un festival și întrebările sale: Bitef-Belgrad. • 177
ILEANA BERLOGEA: Impresii despre teatrul vest-german • 185

EDGAR VARÈSE

RADU GHECIU: Edgar Varèse sau aventura tehnologică a muzicii. • 190
GEORGES CHARBONNIER: O epocă percutantă. Convorbire cu Edgar Varèse • 195

Victor Hugo, după o caricatură de Daumier ▶
La pag. 29, HUGOTH, desen din ziarul La CHARGE

https://biblioteca-digitala.ro

UN PAMFLET ANTIHUGOLIAN

https://biblioteca-digitala.ro

EUGEN IONESCU

VIAŢA GROTESCĂ ŞI TRAGICĂ A LUI VICTOR HUGO

II

ÎNSCENARE

Din luna iulie 1843, Victor Hugo era plecat în Pirinei. Avea obiceiul să se plimbe, adeseori, cu Juliette Drouet în tot felul de lungi escapade.

Célestin Nanteuil îi însoţea adeseori. Célestin Nanteuil era un om rar: îl admira pe Victor Hugo, făcuse parte din cenaclul lui, organizase premierele diferitelor drame romantice împiedicîndu-le să cadă de tot,

În acest text ortografia şi punctuaţia au fost deseori modificate în spiritul unei necesare modernizări.

https://biblioteca-digitala.ro

iscălea articole de laudă pentru Victor Hugo scrise de Victor Hugo însuşi, şi se da drept soţul Juliettei Drouet ca să salveze poetului unele situaţii delicate.

De astă dată, Célestin Nanteuil a întovărăşit pe cei doi îndrăgostiţi numai pînă la malurile Garonnei. Au trecut Garonna, fericiţi şi amorezaţi. Călătoreau sub numele de doamna şi domnul Georget. La această călătorie, Juliette Drouet fusese determinată de Victor Hugo care îi spunea, mai mult sau mai puţin în versuri, că trebuie să rupă împreună legăturile cu oraşul ; să părăsească Parisul nebun şi trist ; să caute, departe de uri şi de invidii, o casă mică cu flori, puţină tăcere, cer albastru, cîntec de păsări. Se vor duce acolo, amîndoi, să se iubească încă, să se iubească veşnic. Căci asta zice valul către maluri, astrul către nori, vîntul către munţi : iubiţi-vă !

Şi ascultînd de aceste vorbe hugoliene, munţii, astrele, valurile, vînturile, malurile erau foarte atente cu Victor Hugo şi Juliette Drouet. Munţii se făceau mai uşor de urcat, vînturile mai răcoroase şi apele mai blînde şi mai limpezi. Cu alte cuvinte, toată « natura » sărbătorea diligenţa care ducea spre munţii Pirinei pe doamna şi domnul Georget, pe care « natura » prietenă cu poeţii de talia lui Victor Hugo, îi identificase. Ceilalţi călători, care nu ştiau cine sînt în realitate doamna şi domnul Georget nu îşi explicau de ce văile deveneau line, de ce norii nu mai întunecau soarele.

Conducătorul poştalionului, care era un fin literat şi pe deasupra adept al noii şcoale romantice, explica unui preot basc care credea că Saint Pierre face această minune, că pricina acestei atenţii cosmice faţă de diligenţă nu se explică decît prin faptul că avea la el : *Les Rayons et les Ombres* şi *Les Voix intérieures*, pe care le ştia aproape pe dinafară şi din care recitase, în gînd, în tot timpul mersului. Mîndră de amantul ei legitim, Juliette, în colţul trăsurii se alipea de el — sau se ciocnea cînd drumul, uitînd uneori cine îl parcurge, nu-şi dădea la o parte pietroaiele — şi-i zicea : « leul meu ! eu sînt porumbiţa ta ! ! » (vezi *Les Contemplations*). Cînd au ajuns în satul din Pirinei unde urma să stea mai multe săptămîni, vizitiul l-a ajutat pe Georget să-şi descurce valizele. Fiindcă vizitiul întindea mîna, Victor Hugo i-a întins-o pe-a lui, şoptindu-i cu un aer de mare mister : « Eu sînt Victor Hugo, viconte şi pair de Franţa, membru al Academiei Franceze, mai mare decît Dante şi decît Chateaubriand ». Vizitiul însă, a scuipat înlături, zicîndu-i : « Aiurea ! Ai să mă faci să cred că Victor Hugo are un cap de prost ca al dumitale ? » Acest lucru l-a iritat foarte tare pe Victor Hugo dar, după ce a plecat poştalionul, Juliette de pe şosea, printre valize, i-a spus : « Fii fericit ! se creează, în jurul numelui tău o legendă neaşteptată ! » Cum se pot crea legende. « Leul meu, eu sînt porumbiţa ta ! » şi-i căzu în braţe, şi amîndoi peste valiză.

https://biblioteca-digitala.ro

De trei zile, Madame şi Monsieur Georget locuiau într-o casă mică, plină cu flori la fereşti şi în grădină. Odaia lor mirosea a brad şi a zmeură. De la fereastră, se vedeau şoseaua şi muntele. Iar din spate, curtea casei se îneca într-o pădure fără sfîrşit.

Totul era aşa cum Hugo spusese Juliettei că are să fie: plin de flori, de păsări, de cer albastru. Florile, păsările şi cerul albastru trebuiau să înceapă să vorbească — căci şi asta spusese Victor Hugo. Dar Juliette nu a auzit cuvintele lor. Nu le-a auzit decît pe ale lui Victor Hugo în faţa căruia totul sta înmărmurit — flori, păsări, cer — ascultîndu-l. « Natura », care vorbeşte celor aleşi, nu vorbea în faţa lui Victor Hugo, alesul aleşilor. « Natura », care singură îl recunoaşte atunci cînd îşi ascunde adevărata lui identitate — căci « natura » nu cunoaşte formalităţile sociale şi faţă de ea nu-ţi poţi schimba numele, nici nu-ţi poţi escamota persoana — « natura » nu mai avea ce să vorbească în faţa lui. Şi vorbea el. Cuvinte pe care « natura » le va rememora şi declama toată viaţa — idei, emoţii revelaţii pe care la rîndu-i, bună mediatoare, le va împărtăşi celorlalţi oameni. Cu Juliette de mînă, Victor Hugo pe malul rîului, pe malul abisurilor, cu fruntea ridicată spre cer, spre nori, oprea cu privirea păsările din zbor, făcîndu-le să coboare şi să vină împrejurul lui. Munţii înşişi, care nu veniseră spre Mahomed, se adunau. Toate căprioarele, alături de urşi, toţi mieii alături de lupi, toate găinile alături de vulpi, toate gîştele alături de vulturi veneau împrejurul poetului. Florile se înălţau pe tulpine ca să-l vadă. Şi Victor Hugo, cu Juliette de mînă, vorbea, vorbea, vorbea. O punea pe Juliette să repete şi iar vorbea, vorbea: mii de vorbe, milioane de vorbe, pînă cînd munţii s-au retras la locurile lor, căprioarele în ascunzişuri, vulturii în înălţimi, gîştele în curţi, iar florile au revenit la talia lor normală. Victor Hugo însă nu înceta să vorbească « naturii ». Atît era de încărcat cosmosul de hugolism, încît dacă atingeai o floare, spunea o rimă; dacă atingeai un capac, scoarţa spunea subţiat şi ascuţit (aşa cum poate glăsui o scoarţă): « Hugo . . . Hugo . . . poetul . . . visătorul ». Iar frunzele, fără spirit critic, îi recitau versurile.

Juliette Drouet însă era nemulţumită şi, odată, în odaia cu zmeură, profitînd de o pauză între două cuvinte, îl întrerupse: « Ai spus că venim aici pentru tăcere, pentru cer şi ca să ne iubim. Vorbeşte, te rog, mai puţin ! »

Pentru că pădurile şi munţii erau prea plini de Victor Hugo, timp de o săptămînă Hugo nu a mai plecat din sat. Copiii satului, care credeau că se numeşte domnul Georget, îi cereau bomboane. Georget, care se simţea peste tot la el — căci poetul se simte pretutindeni la Dumnezeu acasă, — se ducea cu Juliette de mînă în grădinile notarului, primarului, preotului şi cantonierului.

https://biblioteca-digitala.ro

« Iar vine palavragiul de Georget », ziceau mizerabilii care nu înțelegeau că Îngerii lui Dumnezeu și Dumenzeu însuși vorbesc prin gura domnului Georget. Mizerabilii plecau. Dar veneau împrejurul lui copiii satului. Se urcă pe genunchii lui, i se strîmbă în spate, îi bagă pietroaie în buzunar și el le vorbește, le vorbește despre tot, despre toate. Copiii iubesc tot ce le spune. Le arată cerul cu degetul și s-aude din cer « poetul, poetul ! » Le arată pe Dumnezeu care se ascunde, (« Na ! iar m-a văzut ! e prea străvezie haina mea albastră »). Le spune cum să gîndească, cum să viseze, cum să-l caute pe Dumnezeu. Le face istoria lumii și a popoarelor. Le spune să fie cuminți și să dea bani săracilor. Și pe urmă, cu ochii spre cer, pînă se face noapte, le declamă toate volumele sale de versuri pe care copiii trebuie să le priceapă, căci au inimile pure, chiar dacă fug sau adorm ascultîndu-l.

Erau și momente ale dragostei și mîncării. Victor Hugo înfuleca pe tăcute, mult, mult și repede. Nu aștepta ca Juliette să termine pentru că o iubea prea tare și era nerăbdător. Juliettei îi plăceau, pînă la un punct, aceste calde dovezi de iubire. Uneori, totuși — versurile, de pildă — nu mai erau prea bine venite, oricît de mult Juliette l-ar fi admirat pe Hugo. Erau unele momente cînd l-ar fi dorit mai puțin vorbăreț, mai puțin poetic, mai mult Georget și mai puțin Hugo. Dar Victor Hugo avea acest blestem de a nu uita niciodată că el este Victor Hugo. Și în momentele cînd o desmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi și care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca și Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îi făceau ei dragostea mai dificilă și, cum să zic, mai complexă. Căci după momentele sublime și intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile și care sînt imaginile care au frapat-o.

Leit-motivul acelor versuri ad-hoc era că « Îngerii îi veghează și binecuvîntează dragostea lor, că atunci cînd gurile lor se întîlnesc se aude un zgomot de aripi în odaie. »

Lucrurile acestea în loc s-o facă pe Juliette mai pasionată, o jenau foarte tare, căci în acele clipe prefera să nu fie păzită de nimeni, și mai ales de Îngerii Domnului. Victor Hugo în schimb avea totdeauna nevoie să fie admirat, celebrat și să facă versuri.

Și cînd Juliette, enervată, nu-i mai îngăduia prea multe ritmuri și trohee, se ducea pe cîmp, prin pădure, unde întîlnea pe cîte-o zînă cu părul în ochi și spălîndu-i picioarele (« Elle était déchaussée ») care se speria la rîndu-i de atîtea trohee și de atîta elocvență inoportună și fugea de

https://biblioteca-digitala.ro

poet cum, zice-se, se fuge de Dracul. Atunci Victor se întorcea la Juliette, cu noi versuri pe buze pe care i le sufla în gură.

Dar Victor Hugo nu o uita nici pe Adèle. Îi scria răvaşe pline de foc, de gratitudine şi de admiraţie, die fiecare sat. Răvaşe pline de elocvenţă, ca tot ce scria Hugo, evident pline de altitudine spirituală, de frumuseţi poetice şi morale — şi le scria sub ochii însăşi ai Juliettei. În acelaşi timp, în acea vară, Victor Hugo, scrisese poezii cu bunice şi nepoţică, cu descripţii ale naturii, cu apariţia lui, a poetului, în mijlocul florilor sau al pădurilor, cu poeţi orbi şi homerici ş. a. m. d. Un lucru nu împiedică pe altul — Victor Hugo îşi dădea bine seama de asta. Dealtfel, pentru mari poeţi ca Victor Hugo se pot crea morale speciale.

Pe la începutul lui septembrie 1843 părăseşte Pirineii spanioli. Soseşte la 4 sept. la Agen. Călătoreşte noaptea cu diligenţa — şi Juliette admiră în munţi un efect de ceaţă, pe cînd marele poet, obosit de prea multă viaţă interioară, dormea dus şi (dacă nu mă înşel) sforăia. Juliette nu putea. dormi. A încercat să-l trezească şi pe Victor Hugo, dar era prea morocănos. A veghiat în timpul drumului, în întuneric şi, înfrigurată de noapte, de ceaţă, de tăcerea munţilor, de copacii bărboşi, de senzaţia prăpastiei în noapte, a fost cuprinsă de o frică cosmică. « Victor ar face o odă acum. Cît de mult l-ar impresiona pe Victor decă ar fi treaz » . . . Dar Victor nu s-a trezit toată noaptea. În zori, cînd diligenţa s-a oprit într-un sat şi călătorii s-au dat jos să bea lapte de bivoliţe grase adus de ţărani, s-a sculat şi Victor Hugo. Juliette i-a povestit emoţiile nopţii pe care Hugo nu le-a uitat şi le-a povestit şi el altora, mai tîrziu, ca fiind trăite de el.

Pe la 7 septembrie, sînt în insula d'Oléron. Juliette indispusă, cuprinsă de presimţiri, nervoasă, nu se bucura de frumuseţea peisajului şi a mării nici de poeziile lui Victor Hugo — lucru care îl irită nespus Juliette însă nu poate nici ea să-şi înţeleagă starea sufletească. Îi vine să plîngă. Îi vine să plece. Pe malul mării, Hugo, ca un pictor în faţa peisajului, descria şi versifica. Somată să se explice (« ce însemnează asta? »). Juliette îi răspunde că are moartea în suflet; că insula îi e nesuferită, că pare un imens sicriu culcat în mare. Lui Victor Hugo îi place această imagine — şi mai tîrziu, în *Jurnal*, trece şi aceste impresii pe seama lui. Dar fiindcă nu-i plăceau lacrimile care strică bucuriile şi excursiile şi frumuseţea naturii, spune Juliettei să nu fie sentimentală şi emotivă. Şi cînd amîndoi părăsesc insula, raporturile dintre ei sînt încordate: nu-şi vorbesc, nu se privesc. Dar pe uscat se împacă pentru că Hugo vroia să facă dragoste.

https://biblioteca-digitala.ro

În ziua de 9 septembrie, Victor Hugo și Juliette, călătorind mereu sub numele de Madame și Monsieur Georget, ajung la Soubise, lîngă Rochefort. Se opresc la han. Își urcă bagajele. Și pe urmă se plimbă prin oraș și marecajii. Toată lumea recunoaște în Georget pe Vicotr Hugo. În oraș se se răspîndește zvonul că maestrul romantic se plimbă. Dar lumea nu îl oprește, nu-i vorbește. Se uită la el cu tristețe. Oamenii dau din cap, au aerul că-l plîng. Victor Hugo nu înțelege nimic. Juliettei îi spune, furios: « Lumea nu vrea să mă recunoască ? . . . Se preface că nu mă recunoaște ? .. . Nu vine nimeni la mine să-mi spună, cu admirație — Domnule Georget nu sînteți d-voastră domnul Victor Hugo ? Vă admir ! . . . Aceşti agramați își permit să-mi ia incognito-ul în serios ! »

Obosit, se întoarce la han cu Juliette. Cere bere, cîrnați. Odată cu cîrnații, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Își aruncă ochii pe ziar și pe prima pagină citește vestea morții fiicei sale, Léopoldine, măritată de 7 luni cu Charles Vacquerie. Amîndoi soții, împreună cu un unchi al lui Vacquerie și un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat și cei doi soți și însoțitorii lor.

Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit cînd era cu o bucată de cîrnat în gură. Întinde ziarul Juliettei. Bea berea pînă la fund, mestecă cîrnatul și îl înghite cu o bucățică de pîine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, și șoptește Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decît el. Victor Hugo e înspăimîntător. Are ochii scoși din cap. Delirează, spune repede vorbe fără șir și cu rimă. Vrea să fugă. Juliette îl reține. Hugo, înnebunit, mugind ca o fiară, o aruncă la o parte și iese fugind ,unde ? — fără pălărie, cu părul în vînt. Juliette se ridică cu ajutorul hangiului și strigă din poartă: « Victor, fii cuminte. Victor . . . Victor !) » Dar Victor fuge. Elocvența i se risipește în vînt.

Vîntul nu aduce urechilor Juliettei decît niște sfîrșituri de versuri: « mort ! . . . coquin de sort ! . . . » Și Victor Hugo nu se mai aude.

În scurt timp, tot tîrgul Soubise știe cum Victor Hugo a fugit ca o fiară cînd a aflat că i-a murit fata și ginerele. A dispărut, unde ? Să nu se înece în lacuri ! Nu, știe să înoate. Să nu se spînzure în pădure, de vre-o cracă? Nu. Nu avea sfoară. Să nu se omoare cu un briceag ! . .

Juliette, hangiul și cîțiva tîrgoveți îl caută. Fugise la prînz. E ora două și nu l-au găsit. E ora patru și nu l-au găsit. E ora cinci și nu l-au găsit. Au cotrobăit văile, s-au uitat pe malurile rîurilor. Unde l-o fi dus disperarea pe bietul tată ? E ora șase. E seară. Și Victor Hugo nu se vede. Juliette plînge, își frînge mîinile și întreabă printre lacrimi: « Codrule, nu l-ai văzut pe poetul meu ? Tufișurilor, nu îl ascundeți voi ? Apelor, nu a venit să-i răcoriți voi fruntea arsă ? — « Ba da, zice un rîu, a fost aici, s-a oglin-

https://biblioteca-digitala.ro

dit în apa mea cu o față îngrozitoare și a zis: « Dumnezeu mi-a răpit-o ! Banditul ! » Nu i-a plăcut cum ecoul i-a repetat vorbele și a plecat să le strige în altă parte, spre valea care o vezi.» Juliette și tîrgoveții, aleargă într-acolo: « Ierburi dragi, flori de cîmp, voi pe care vă iubește atît de mult poetul Victor Hugo, pair de Franța, decorat cu Legiunea de onoare și membru al Academiei France, visătorul Hugo nu a trecut pe aici ? ». « Ba da, zise o lăcrimioară. Nu-l mai văzusem niciodată așa de mîhnit Noi știam de ce. Căci vîntul ne aduce repede vestea și aflasem tot chiar în ziua catastrofei, de la 6 septembrie. Și ne-au spus și stelele care văd pînă la Paris și sînt și acolo și aici, de catastrofa de la Villequier! I-am spus lui Victor Hugo, stai cu noi, cu florile, să te mîngîiem. Rămîi, rămîi, la noi în poiană. Drept răspuns și-a sfîșiat haina și s-a dat cu capul de pereții imaginari. Apoi a fugit spre pădurea pe care o vezi. » Juliette și tîrgoveții se îndreaptară într-acolo. Copacii arătau cu brațele locul unde se află poetul. După cîtva timp, Juliette aude niște gemete, niște scandări, niște gemete scandate și scandări gemute. Înaintează în direcția acelor gemete, care se aud din ce în ce mai tari, care devin urlete înfiorătoare de fiară, de leu rănit. În sfîrșit, Juliette zărește pe marele și nefericitul poet sub un copac, ghemuit, cu mîinile pe pîntece, concentrat, nevăzînd, nemaiauzind nimic și ținînd un cuțit în mînă. Juliette scoase un țipăt sfîșietor: « Ai vrut să te omori ? Ești rănit ! » Poetul își întoarce spre ea frumosul chip brăzdat de lacrimi, descompus de durere și arătînd cuțitul care nu era decît un condei. Ar fi fost o crimă să părăsească literatura și omenirea care aveau atît de multă nevoie de el. Nu se sinucisese. Făcuse versuri. Se ridică, împleticindu-se și cade în brațele Juliettei. Plîngînd amîndoi, printre oftaturi, Juliette desprinde:

« *Oh ! je fus comme fou dans le premier moment. Hélas et je pleurais toujours amèrement* ». Victor Hugo își șterge ochii, își suflă nasul. « Ce zici, Juliette, aceste două versuri sînt bune pentru un început de poem al durerii ? ».

Obligat definitiv de eveniment să întrerupă excursia, o lăsă pe Juliette la La Rochelle de unde va lua diligența pentru Paris. În drum spre orașul La Rochelle, își amintește copilăria Léopoldinei, petrecută în parte și prin acele locuri. Nu ar fi vrut să i se vadă lacrimile. Își tăvălea capul rotund și mare în mîini.

Era sfîșiat, înjunghiat drept în inimă — care devenise grea, care dospise și se umflase și abia o mai purta, îl îneca. Nu-și putea explica cum poate cineva să moară. Cum poate cineva așa de viu, așa de aproape, să nu mai audă cînd urli la ureche, să nu țipe nici dacă e înțepat cu acul ! Léopoldine era înecată. Fata asta subțire și elegantă nu mai avea nici

https://biblioteca-digitala.ro

o cochetărie. Şi-o închipuia: moartă beată de apă, îngrăşată ca o balabustă. Lucrul acesta nu era plauzibil. Nu e plauzibilă nici o moarte, Orice moarte pare o anecdotă absurdă, neverosimilă, cu inevitabila « pointă »: şi pe urmă nu a mai mişcat, şi a stat în pămînt şi stă şi acum.

Sentimentul neverosimilului morţii era aliat, în acelaşi timp, cu certitudinea de inimaginat că lucrurile sînt ireparabile, definitiv ireparabile. Că trecutul este pentru totdeauna trecut, că ai să-l porţi în inimă ca pe un mort viu. Prezentul nostru nu este decît trecutul viu, trecutul pe care îl ducem greu, oglinda noastră, jarul nostru, semnul nostru, pecetea noastră. Nu ştim să lăsăm morţii noştri să moară. Şi se fac toţi stafiii care ne trag de urechi toată viaţa.

Dar domina, printre toate aceste sentimente confuze, o milă covîrşitoare pentru Léopoldine. Retrăia el acum frica ei, suferinţa ei, disperarea ei, moartea ei. Şi iar nu mai credea. Nu înţelegea moartea. Îşi spunea că moartea nu se înţelege şi nici acest lucru nu-l înţelegea.

Îşi tăvălea capul în mîini, şi le muşca. Nu ar fi vrut să plîngă. Sărmanul mare poet ! Ce-i făcuse lui Dumnezeu ? Şi era singur acum în faţa durerii, imensitatea durerii sale. Simţea nevoia să vorbească unui om, s-o întrebe pe Juliette dacă ideile care-i vin în minte sînt frumoase, îndeajuns de filozofice şi îndeajuns de poetice ca să facă versuri din ele. Suferinţele unui geniu nu trebuie să rămînă sterile !

Ajuns în oraşul La Rochelle, află că diligenţa pentru Paris nu va trece decît peste o zi şi o noapte. E nevoie să aştepte.

Stă tot acest timp într-un soi de pod. Ca să-şi mai astîmpere durerea, sau, dimpotrivă, ca să şi-o exalte (treaba lui !) — în orice caz pentru ca s-o purifice — în această zi şi noapte face versuri de durere şi trimite scrisori: lui V. Pavie, domnişoarei Bertin şi altora. Va arăta acele versuri acasă, Adèlei, şi cînd Juliette va fi la Paris şi ei i le va citi la rîndu-i.

Era prea întristat pentru a mînca. În schimb, a devorat o imensă cantitate de hîrtie în acele 24 de ore. Jumătate din viaţa şi inima lui murise, ce făcuse oare lui Dumnezeu ? Era prea fericită, prea tînără, prea virtuoasă şi iată de ce Dumnezeu i-a luat-o. Aşa era predestinată să fie o fată a marelui Victor Hugo. Florile şi fluturii se închinaseră prea mult aceleia care era asemenea columbei sau a lebedei. Dumnezeu a fost gelos. Cuprins de o revoltă de titan, Hugo a ridicat pumnul spre cer, dar s-a gîndit că este mult mai demn, mai frumos, mai cu efect poetic neaşteptat să se resemneze, şi să primească şi Răul din mîna Domnului, binecuvîntîndu-l totuşi.

În acea zi şi noapte a scris cîteva sute de versuri, ca în delir, inconştient de rarele mărgăritare pe care suferinţa lui le producea. Era atît de îndurerat şi atît de întunecat de durere, încît nu mai avea decît luciditatea de a

https://biblioteca-digitala.ro

potrivi rimele, frumos şi băgînd de seamă, (natural !) ca, de pildă, atunci cînd îi curgeau alexandrini sub pană, aceşti «grands niais» să fie «dislocaţi», conform artei sale poetice.

Gîtuit de suferinţă, acest erou al umanităţii, se aşeza la masă, în faţa hîrtiei, conţinîndu-şi suferinţa numai pentruca lumea, cultura, poezia să nu piardă niciunul din giuvaerurile lacrimilor sale.

Un mare poet trebuie să sufere. De mult îşi spunea Victor Hugo că trebuie să i se întîmple o nenorocire mare care să-l îndreptăţească să scrie versuri de durere, ca Byron, ca Lamartine, şi, mai înainte, ca Dante sau Petrarca. Şi, într-adevăr, constată Léon Daudet, versurile pe care le-a scris sub stăpînirea suferinţii sînt mai pure, sînt eliberate de fluxul metaforelor care erau greoaie; Hugo devine simplu, clar. (Aici, un critic rău intenţionat ar putea spune, sprijinindu-se, de pildă, nu pe filozofi ci numai pe Boileau că emoţiile întunecă şi că numai inteligenţa este clară. Cine este sub stăpînirea durerii şi a unei emoţii dominante nu este clar. Claritatea, luciditatea, este un semn al eliberării de emoţie. Dar aceste lucruri sînt probabil false).

Pentru că nu se cuvenea să-şi strige disperarea şi să facă pamflete împotriva lui Dumnezeu, Victor Hugo scrie întîi, cu majuscule, data: 4 septembrie 1843 — şi pune o linie de puncte dedesupt ca să arate că în ziua aceea era prea stăpînit de durere ca să scrie. (Deşi nu la 4 septembrie, ci la 7 septembrie a aflat). Pe urmă, anticipînd resemnarea care va să vină, scrie poeziile *Trois ans après* pe care o postdatează: 10 noiembrie 1846. *Oh! je fus comme fou dans le premier moment* — datată 4 septembrie 1852 şi puţin refăcută la Jersey «*Elle avait pris ce pli — dans son âge enfantin* datată noiembrie 1846, şi cu precizie: «jour des morts», *Quand nous habitions tous ensemble* datată Villequier, 1844 şi mai scrie în aceeaşi zi toate cele datate 1845, 1846, 1853, 1848, 1847 şi *A Villequier* modificată mai tîrziu, pentru a da mai sigur impresia ca a fost scrisă într-adevăr în 1843, şi altele pe care le va publica în *Les Contemplations*, cartea *Aujourd'hui*.

Dar Victor Hugo a mai scris atunci şi unele poezii de presimţire a morţii, poezii, cum vedem, avînd efect retroactiv şi antedatate, ca să arate că era în legătură directă cu Dumnezeu, — care îi cam preciza viitorul — ca de pildă: *A la mère de l'enfant mort*, antedatată aprilie 1843. *Epitaphe*, antedatată mai 1843 şi altele.

După ce a scris sute de versuri, marele poet şi filantrop Victor Hugo stătea cu ochii roşii, în faţa hîrtiei.

Il est temps que je me repose
Je suis terrassé par le sort.

https://biblioteca-digitala.ro

şi, printre suspine: repose, ose, rose, morose, sort, port, mort.

Le monde entier semble morose
Depuis que mon enfant est mort.

Reciteşte ultimele două versuri şi nu-i plac. Îngînă: pose, oppose, chose; endort, port, dort. Le şterge şi scrie, definitiv, plîngînd:

Il est temps que je me repose
Je suis terrassé par le sort
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres ou l'on dort.

Şi încă 31 de catrene pe care le intitulează: *Trois ans après.*

Ajunge la Paris. Găseşte pe Adèle bolnavă de durere. Copiii plîng. Adèle îi scrisese să-l anunţe dar, neştiind exact adresa lui Hugo care, dealtfel, se schimbase în cîteva rînduri în timpul excursiei, scrisoarea nu i-a parvenit. În schimb, pe masă era încă o scrisoare datată 4 septembrie, plină de flori, de imagini, de exprimare a unor sentimente de dragoste şi gratitudine, trimisă din excursie de Victor Hugo, Adèlei.

Victor Hugo era necăjit: erau infirmate presimţirile sale. Pentrucă Adèle era prea zdrobită ea însăşi pentru a-l consola, Victor Hugo scrie prietenilor săi că e mort de durere. Au fost cîteva zile, cîteva săptămîni sfîşietoare.

Victor Hugo primeşte scrisori de consolare de la Juliette. El caută să uite înconjurat de prietenii din cenaclu, Petrus Borel, Bouchardy, Mac Keat (Maquet) şi constată, împreună cu ei, că atunci cînd cugetă e un Poet, un Spirit, dar cînd suferă nu mai este decît un biet om ca toţi bieţii oameni. Şi semizeii suferă. Aceste constatări le comunică Juliettei.

Scrisorile pe care Adèle le trimite prietenilor care încercau s-o consoleze sînt, şi de astă dată, mai adevărate, mai ţipate şi, evident, mult mai impresionante decît scrisorile trimise de Victor Hugo. Acesta nu ştia decît să speculeze, să facă negoţ cu emoţia. Nu a ştiut niciodată să o spună şi să o comunice.

Adèle ştia «să spună». Neavînd însă ambiţii, necesităţi, deprinderi şi vicii literare nu şi-a construit din spunerea emoţiei un talent. Emoţia literară nu mai este de cît o minţire a emoţiei. Nu se poate face negoţ cu emoţia, ci negoţ fără emoţie.

De altfel, nu pricep cum emoţiile, durerile, strigătele, plînsul ar putea avea «valoare». Ele nu pot fi decît durute, mici, omeneşti cum sînt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbi emoţia în elocvenţă şi

https://biblioteca-digitala.ro

fără a deveni astru ea nu mai este nici emoţie pură, ci emoţie alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omeneşti, durerile noastre de viermi, faci literatură, îşi videază şi substanţa lor de vierme. Ca emoţia să se înalţe, trebue să treacă în poezie fără să-şi dea seama, stîngaci, naiv, fără tehnică şi fără talent.

Iată o scrisoare a Adèlei către un prieten:

« Mon pauvre Victor, elle avait prié le jour de sa première communion pour que Dieu vous envoyât des enfants. Dieu a exaucé ses prières. Maintenant, priez, priez afin que je sois réunie aussitôt ma mort, à mes enfants . . . mon ami, demandez-lui cela, votre prière sera exaucée aussi, j'en suis sûre: c'est ce que vous pouvez pour vôtre malheureuse amie, et c'est tout ».

Niciun « hélas » hugolian nu întunecă drama acestei mame, niciun ţipăt diluat în elocvenţă. E numai un ţipăt interior, conţinut, un plîns năbuşit, fără pumni în piept, fără gesturi de bocitoare de scenă. Trăirea totală, adîncă a durerii o purifică, o spiritualizează, o înalţă la poezie.

Scrisorile lui Victor Hugo (care, după cum a stabilit-o *E. Biré*, scrie alternativ versurile de durere din *Pauca meae* şi cele vesele din *L'âme en fleur* nedatate, dealtfel) sînt, în schimb, pline de artificii de retorică: « Un sanglot ne s'envoie pas dans une lettre ».

Iată fragmente caracteristice, pentru neputinţa lui de a suporta înaltele tensiuni şi pentru debilitatea expresiei, golurile sale de vibrare, de emoţie, de substanţă « Hélas ! . . . quel triste écho . . . (durerea devine teoretică şi descriptivă) . . . vous en êtes comme moi aux grandes douleurs de la vie . . . voir la fleur tomber . . . (o imagine) voir mourir son avenir . . . (reminiscenţă din tiradele pieselor sale) voir son espérance se transformer en désespoir (şi aici, ca în literatură, nu uită să utilizeze tehnica contrastelor; şi apoi imprecaţiile) Hélas ! pourqoui la Providence . . . »

Toate acele « hélas »-uri vor să umple golurile. Dar literatura toată e un gol; şi elocvenţă literară — o trădare a emoţiei.

Adèle lăsase ca durerea să transcendă cuvintele. Victor Hugo pune cuvintele să i-o ia înainte. Cît de expresivă este exprimarea simplă, plină, din scrisorile mamei, unde fiecare cuvînt conţinea o stare; cît de inexpresivă scrisoarea lui Hugo, cu ţipăt ţiuit, speculat, împodobit cu pietrele false ale metaforelor şi florilor de stil. Victor Hugo ar fi putut învăţa ce este poezie şi ce este autenticitate de la Adèle, a cărei viaţă, ale cărei fapte, al cărei scris au fost totdeauna cu o octavă mai sus de Victor Hugo. Dar acesta era prea vanitos, prea superficial, prea lipsit de gust, ca să poată înţelege ceva. A pierdut definitiv ocazia de a fi poet. Cele 150 de volume pe care le-a lăsat şi cei 83 de ani pe care i-a trăit ne dovedesc suficient acest lucru şi lăbărţarea sa.

https://biblioteca-digitala.ro

În cele cîteva săptămîni de la moartea Léopoldinei, Adèle zăcea bolnavă. Cerea să moară. Nu scotea, zile întregi, nici un cuvînt. Ţinea în braţe părul înecatei.

Victor Hugo încerca să-i citească noile sale versuri dar ea nu vroia.

Cînd venea cineva, Victor Hugo sta pe scaun, cu copiii (Dédé şi Toto) pe genunchi. Dacă era un admirator, Victor Hugo, cu ochii roşii, se posomora şi mai tare, înlănţuindu-şi copiii în aşa fel încît să întruchipeze un tablou al durerii. Totuşi privirea lui rămînea ageră şi inspiraţia îi era încă întipărită pe frunte. Oricum, oricînd, Victor Hugo nu putea şi nu trebuia să nu mai fie Victor Hugo. « Stătea înlemnit, nu scotea un cuvînt » — spun unii vizitatori. Alţii l-au văzut, uneori, ridicîndu-se de pe scaun; se ducea spre masa lui de lucru, şi cu glas stins îl ruga pe Toto:

— Toto, adu-mi cerneala şi pana.

Cînd vedea cerneala, Victor Hugo izbucnea în plîns. Înnegrea pagină după pagină, şi, cu vocea întretăiată de suspine, îşi citea compunerile cîte unui prieten şi-l întreba dacă-i place. Dacă nu-i plăcea, îl dădea afară: nu putea primi pe acei care nu ştiau să respecte sfînta lui durere. Se plîngea că Adèle nu vrea să-i mai asculte poeziile: lucru inexplicabil şi dezgustător, acum cînd avea atît de mare nevoe să fie consolat. « Totul e pierdut ! Fiica mea e moartă, nevasta mea nu mai ascultă versurile Mele ! Durerea a transformat-o în Desiré Nisard ! ».

Léon Daudet spune că această tortură morală a fost lungă şi că, mulţi ani de aci încolo, ecoul acestei torturi va dăinui în strofe « ruisselantes de larmes et d'un désespoir au-delà du désespoir »... Dincolo, într-adevăr, şi acest dincolo e în literatură. Această nenorocire era un bun şi bogat filon literar care nu trebuia să rămînă neexploatat. Şi este drept că, pînă atunci, îi lipsise lui Victor Hugo şi lirei sale această coardă. Căci un mare poet trebue să aibe multe coarde şi să fie complex.

Deocamdată, Victor Hugo abia aşteaptă să vină Juliette la Paris ca să-i citească poeziile şi să-l înţeleagă. Pînă atunci se consola şi se întrema, seara, cu bere, cu noile ediţii ale operelor sale, cu prietenii din cenaclu şi mai ales cu noile sale preocupări politice. Moartea Léopoldinei nu trebuia să-l împiedice să devină ministru, nici să se lase iubit (Adèle era prea tristă, Juliette îl obosise) de Thérèse Biard. De altfel, versuri în amintirea moartei continua să le scrie. Căci Victor Hugo ştia să înşele, deodată, trei sau mai multe femei, fără a înşela nici una în parte — şi să-şi profaneze morţii, fără a-i profana.

P. S. Se ştie că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp violent, avocăţeşte violent. I se caută diferitele texte de legi literare care să-l justifice. De pildă: « Valoarea cuvîntului în sine », adică « interesul pur lexical ». Dar toată această încercare, cît de violentă, de a-l reabilita, nu dovedeşte

https://biblioteca-digitala.ro

prin însăşi violenţa ei, decît neputinţa mînioasă de a reabilita. Imensul bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decît într-un fel ciudat: Hugo a construit un oribil şi grotesc edificiu. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry, etc.), i-a dărîmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeţii moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacţiune, căci are probabil dreptate Ch. Maurras care spune că « Hugo reprezintă momentul de cădere al poeziei franceze ». Dacă Maurras se înşeală cînd afirmă că poezia modernă franceză nu este decît maladia Hugo devenită cronică, are iarăşi dreptate cînd crede că V. Hugo este subjugat de tirania cuvintelor care trăiesc libere, desfrînate, desfăcute de orice ordine, confuze şi colorate. Cît despre ceea ce Paul Claudel numeşte « vîntul de vest » în poezia hugoliană şi puterea de imaginaţie fructificată de acest « vînt de vest », nu e nimic de făcut decît să ne ferim de analogii şi de acest « vînt de vest » care, dealtfel, în mod aşa de caraghios l-a fructificat pe Paul Claudel însuşi.

Iar ceilalţi apărători, printre cari cel mai de seamă este d. Edouard Herriot, se folosesc de puncte de vedere străine de domeniul literaturii şi al culturii, de care nu avem a ne ocupa.

Totuşi, pentru cei care nu înţeleg argumentele literare, e de reamintit că cercetările antropologice au dus la rezultate care ne confirmă şi pe această cale. S-a constatat, anume, că Victor Hugo nu avea dezvoltat peste măsură decît centrul facultăţilor verbale, *celelalte fiind sub-mijlocii*.

Cît despre pledoariile lui Bordeaux, Thibaudet şi festivitatea de la *Europe* altădată. Ele nu înseamnă decît o îndîrjită voinţă a francezilor de a avea şi ei un Goethe al lor, voinţă cu atît mai îndîrjită cu cît este însoţită de o amară căinţă.

IDEEA ROMÂNEASCĂ, nr. 2-4
iunie-august 1935, pag. 117-131.

II

MOTTO: « On parle beaucoup, à Paris, d'un scandale déplorable »,
Ziarul La Patrie *din 6 iulie* 1845,

3

LUDOVIC-FILIP

În săptămînile ce urmează morţii Léopoldinei, Victor Hugo, plictisit de jalea din casă, fuge seara pe furiş să se întîlnească cu prietenii cheflii cu care bea bere sau, în alte seri, vizitează asiduu Tuileriile. Vocaţia lui poetică şi cariera sa politică trebuiau cruţate. Un mare poet trebue să

aibă linişte după cataclisme. Un mare om politic trebue să-şi înfrîngă durerile personale ca să fie folositor omenirii. Omul mare trebuie să-şi întreţină «focul sacru spiritual», trebue el însuşi să fie «focul sacru spiritual». Şi acest foc sacru e întreţinut cu ajutorul vestalelor.

Numai că Victor Hugo, săracul, era în criză de vestale. Adèle Hugo era încă prea întristată de moartea Léopoldinei şi cam delăsase îngrijirea focului sacru hugolian. Juliette Drouet, ea însăşi prea emoţionată de recenta întîmplare şi cuprinsă de rele presimţiri — şi, poate, îmbătrînită — nu mai avea răbdare să asculte lungile şi arzătoarele-i tirade.

În iarna lui 1843 şi în 1844, Victor Hugo cultivă prietenia lui Ludovic-Filip. Îl vizitează. Se farmecă reciproc. Ludovic-Filip admira pe Victor Hugo pentrucă, fără să priceapă poezia, avea prejudecata artelor, şi mai ales pentrucă avea impresia că linguşirile lui Hugo sînt admirative. Dealtfel, Victor Hugo îl admira într-adevăr, căci avea admiraţia şi exaltarea facilă (după cum bine se ştie). Mărturisea, prin luminozitatea figurii, prin ceva evident scris în ochii lui geniali, poetici, fericirea de a fi în tovărăşia Regelui. Victor Hugo, plebeu de origine, se simţea înălţat pînă la cer, înnobilat. Iar Ludovic-Filip, în care lumea vedea «une poire» şi un burghez cu umbreluţă, se simţea, în oglinda ochilor hugolieni, rege şi majestate.

De admiraţia unor poeţi, unor oameni ca Hugo avea nevoie bietul rege, ca să nu mai facă figură prea tristă în luptele obositoare cu miniştri mai puternici, mai orgolioşi decît el.

Şi Ludovic-Filip şi Victor erau satisfăcuţi. Cînd venea uneori acasă sau la Juliette, Victor Hugo povestea tot ce-i povestise regele: călătoria lui în Anglia, cum a fost primit de poporul englez; ce-a spus despre Guizot în prezenţa ministrului de interne; ce spirite s-au mai făcut, etc. . . . Cînd nu-l mai asculta nimeni, Victor Hugo le povestea în scris *(vezi Choses vues, Actes et paroles, Victor Hugo raconte)*.

De multe ori aveau loc scene de mărturisiri emoţionante. Într-o seară, Ludovic-Filip, cu o înfăţişare necăjită, într-un foarte simplu costum de interior, îl conduce pe poet într-un salonaş şi «lui montrant un grand canapé de tapisserie ou sont figurés des perroquets dans des médaillons» (conf. *Choses vues*) îi spune, prietenos şi amărît:

— «Să ne aşezăm în colţul acesta». Şi luîndu-i mîna — gest care pe Victor Hugo îl măguleşte pînă la lacrimi, pînă la o înduioşare stîngace şi stupidă, pînă la o irezistibilă nevoie de a rîde, de a sări — îi încredinţează, amarnic: «Of! sînt judecat rău. . . Se zice despre mine că sînt un sforar. . . un trădător. . . Thiers mi-a spus că sînt mîndru. . . I-am răspuns: Nu sînt. . . Ţi-o dovedeşte faptul că te las să mi-o spui». Îi face apoi alte confidenţe despre Guizot. Îl regretă pe Casimir Pèrier, mort, care fusese un aşa de bun ministru şi un om aşa de politicos!

https://biblioteca-digitala.ro

Toate lucrurile astea Victor Hugo le notează, ca posteritatea să fie martora postumă a convorbirilor sale cu o Majestate.

Aceste mici întîmplări şi confidenţe, acest rege arătat lui cam în izmene, îl fac pe Victor Hugo să devină un fervent regalist — după cum faptul că-l surprinsese, odinioară, pe Chateaubriand spălîndu-se pe dinţi, îl făcuse să-l admire mult şi definifiv pe poetul preromantic.

Victor Hugo vorbea şi nu vorbea prea mult în faţa regelui. Ba aud că vorbea chiar extrem de puţin, sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor sale ţinute regelui.

În seara aceea, totuşi, încălzit de confidenţele regeşti, dacă ne putem exprima astfel, încălzit deasemeni de unele promisiuni smulse (mai mult sau mai puţin precise) că va fi *pair* sau, cine ştie, dacă va fi cuminte, ministru chiar, vreodată, a avut glasul să exclame:

— « Sire, Dumnezeu are nevoie de Majestatea Voastră ». Apoi: « Sînteţi mîna Providenţei ! » — şi în variantă, cerînd totodată voie regelui să-i îndrepte acul de la cravata albă: « Omul pe care l-a ales Providenţa ! »

Ludovic-Filip a fost foarte mişcat — deşi ştia mai bine decît Victor Hugo în ce măsură este el omul Providenţii — şi l-a lăsat să stea pînă la ora 3 dimineaţa. Nu ştiu ce-şi vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu prea şi-au mai vorbit. Au jucat două sau trei partide de şah — la care Hugo, bun curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plîns între timp, i-a făcut confidenţe şi despre d-na de Genlis, preceptoarea sa pe care a iubit-o; despre mulţumirile sale mici şi despre cîteva actuale mari nemulţumiri — şi căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferenţă. Eu m-aş fi strîmbat în faţa unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conştient ca să se strîmbe. El ştia că Monarhia franceză este simbolizată şi reprezentată prin Ludovic-Filip, şi că de ea nu trebui să rîzi nici cînd doarme. Şi că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuşi somnul naţiunii, somnul regenerator de forţe al Franţei. Regele doarme, Franţa doarme. Respectînd somnul regelui, respecţi somul Franţei şi sursele ei biologice. Dar, într-un tîrziu, regele s-a trezit — căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului — dar nu s-a trezit şi Franţa. (Franţa se va trezi ea, mai tîrziu, singură, pe la 1848).

Uitîndu-se în dreapta şi în stînga, uimit după somn, regele a spus:

— « Vai, domule Hugo, iartă-mă, te rog ! Cum am adormit ! Să nu crezi că din cauza conversaţiei dumitale. . .

— « A, Sire ! », răspunse înclinîndu-se Imensul poet romantic, « cînd un om poartă ţara pe umerii săi, este explicabil să fie obosit chiar cînd

https://biblioteca-digitala.ro

stă locului, într-un fotoliu. Dealtfel, am avut onoarea să veghez, Sire, somnul Vostru, al Patriei somn ».

Regele a sunat servitorii să conducă poetul. Servitorii sforăiau de mult şi n-auzeau. Regele, luînd o lumînare, conduse pe Victor Hugo pe scările Palatului, prin curte, şi-i deschise singur poarta Tuileriilor (fără să trezească sentinela), numai ca să facă o anecdotă istorică. Şi într-adevăr, anecdota a prins şi place foarte mult şi astăzi, de vreme ce Hugo însuşi, şi toţi biografii sau comentatorii lui întîmplători, citează această întîmplare ilustră . . .

. . . Dar, în afară de această curte pe care o face Palatului, de dineurile din lumea nobilă, la care ţine cu orice preţ să asiste (Adèle Hugo, în doliu, nu participă), de amorul mult prea învechit cu Juliette, de gloria literară care mergea liniştit pe ascedentul ei drum, în afară de articolele care se scriu şi pe care şi el le scrie despre sine, în afară de dificultăţile pe care le face la numirea în Academie a lui Sainte-Beuve sau la recepţia lui Saint-Marc Girardin, viaţa lui Victor Hugo este monotonă. Avea nevoie de pasiuni noi. Şi fiindcă lui Victor Hugo nici cerul, nici oamenii nu i-au refuzat vreodată ceva, pasiunea pe care acesta o reclamă, îi va fi servită . . . în capitolul următor.

IV

MOTTO: « Le poète s'en va dans les champs », -

LES CONTEMPLATIONS.

În această primăvară, Victor Hugo este foarte îndurerat. Adèle Hugo nu îşi revine. E atît de absorbită încă de moartea Léopoldinei, încît nu mai are pentru Victor decît un fel de dragoste eterată şi indulgentă. Versurile pe care le face Victor, planurile literare pe care le expune, Adèle le primeşte cun un zîmbet melancolic şi iertător. Victor Hugo se simţea, în faţa acestui zîmbet, copil şi caraghios.

La rîndul ei, Juliette se zbîrceşte. Inima ei este veşnic tînără, dar ce să facă poetul cu goala tinereţe a inimii unei femei? Ca şi cum viaţa nu ar fi şi aşa destul de tristă — iată o nouă nenorocire care o împiedică şi mai tare pe Adèle să fie atentă cu poetul : moare tatăl acesteia, Pierre Foucher.

Era primăvară. Adèle avea o umoare sumbră. Victor Hugo nu mai avea cu cine să schimbe o vorbă liniştită în casă. Adèle scria unui prieten, lui Victor Pavie, că a avut : « un grand abattement de découragement. Mon boulet s'est alourdi. Il faut levez les yeux en haut, c'est ce que je m'efforce de faire ».

Şi ridicînd ochii spre cer, nu-l mai putea vedea pe Victor Hugo.

https://biblioteca-digitala.ro

Zadarnic încerca Victor Hugo s-o convingă că viața trebuie să biruiască moartea; că păsările însele rîd printre morminte și că oamenii sînt ca păsările; că mormîntul trebuie să hohotească de rîs. Adèle nu făcea decît să surîdă blînd de aceste șotii, chiar cînd Victor Hugo le punea în versuri sau erau puse de mai înainte, din 1835 de pildă *(Les oiseaux)* pentru a preîntîmpina orice eventualitate.

Din punctul de vedere al amintirii sfinte pe care Hugo trebuia s-o păstreze moartei, avusese, cum știm, grijă: durerea lui imensă, covîrșitoare, oficială, era cîntată încă din 1843, în cîteva sute de versuri datate pînă în 1851 și mai tîrziu.

Într-o zi din aprilie, cînd firmamentul era tot plin de lumină, cînd tot era bucurie, puritate, speranță, fericire, bunătate, Victor Hugo se plimba prin împrejurimile Parisului. Totul era plin de sevă, de ramuri verzi, de viață, de sgomot. Ce-o fi avînd fluturele? Ce-o fi avînd greierele? — se întreba Victor Hugo.

Se părea că un vesel refren era cîntat de întreaga natură, un cîntec care se înălța și devenea rugăciune. Erau puișori de găină pe lîngă case — care îl înduioșau pînă la lacrimi; bătea un vînt de primăvară — care citea cuiva invizibil o pagină din marea epopee a creațiunii; pasărea vorbea parfumului; floarea șușotea razei de soare; era cald în cuiburi, azurul găsea pămîntul frumos. Și pretutindeni numai culoare, lumină — o strălucire orbitoare care spunea lui Dumnezeu: Amor! ! Amor! ! Amor! ! Amor! ! și cerul, ca o imensă ureche, asculta această cîntare.

Cum să nu audă și Victor Hugo? Cum să nu participe și Victor Hugo — el, umil ascultător al vocii divine, el, umil admirator al Naturii, sublima creație a lui Dumnezeu — cum să nu asculte îndemnul grav al Firii?

Iată motivele pentru care Victor Hugo nu era singur în plimbarea lui poetică. El se plimba cu Thérèse Biard.

Cine era Thérèse Biard?

Thérèse Biard era soția lui François-Auguste Biard.

Cine era François-Auguste Biard?

François-Auguste Biard era un pictor foarte popular. Se născuse în 1800 — și era prin urmare cu doi ani mai în vîrstă decît Victor Hugo, născut în 1802 («Quand ce siècle avait deux ans!»). Thérèse Biard îl prefera pe Victor Hugo nu numai pentru că era mai tînăr, dar și pentru marile lui calități sufletești, morale și intelectuale. Victor Hugo era, cum se știe, mult cuprins de milă pentru femei: «O, n'insultez jamais une femme qui tombe» — era vorba pe care o repeta cu plăcere, adesea.

Încolo, gloria fiecăruia era de egală calitate. François Auguste Biard pictor caricaturist și grotesc, era prețuit de marile mase ale plebei pariziene (acea plebe mic burgheză, obraznică și — de totdeauna — atît de

https://biblioteca-digitala.ro

grosolană şi limitată), iar Victor Hugo era preţuit de toată lumea semicultă, informă, care constituia publicul romanticilor. E. Faguet, în *Propos littéraires* şi în altă parte, arată cum Hugo, moralist de locuri comune, constituia îndreptarul unic, criteriul ultim de înţelepciune şi de conduită al unui public care iubea în el tocmai această aureolare, această consacrare a platitudinilor. Platitudini, da, — dar platitudini în culori !

Care era însă avantajul lui Victor Hugo faţă de François Auguste Biard ?

Biard era un om mai inteligent decît Victor Hugo. Călătorise de asemeni foarte mult, ca profesor de desen al elevilor Marinei, pe un vas de şcoală, apoi singur — ca să-şi caute subiecte, la Polul Nord şi în America de Sud — şi învăţase să nu prea considere oamenii, moravurile şi decorurile. Nici nu-i dispreţuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci şarjà doar, caricaturiza toate lucrurile omeneşti, ca şi cum toate lucrurile omeneşti nu ar fi, aşa cum sînt, caricaturi de-a gata. În orice caz, este interesant şi lăudabil un pictor care, călătorind în toată lumea (i se zicea « jidovul rătăcitor » al paletei), la toate latitudinile, nu găseşte nimic sublim — ci totul cu desăvîrşire ridicul, grotesc, grosolan — adică omenesc.

În ceea ce mă priveşte personal — deşi părerea unui ins nu poate interesa pe nimeni acum, în aceste vremuri colective — sînt cu această poziţie, de perfect acord. În ceea ce priveşte însăşi calitatea inferioară a picturii lui Biard, declar că nu mă supără prea mult, cum nu ar trebui să ne supere nici lumea asta care furnizează neapărat material de proastă calitate tuturor operelor de artă ale umanităţii. Cînd îşi bate joc, spre exemplu, de teme ca *Sacrifice de la veuve d'un brahmine* (tablou datat 1838) sau *Tribu arabe surprise par le Simoun* (1835) sau *Hospitalité sous une tente de lapons* (1841) ş.a.m.d., — François Auguste Biard, care rîde de sacrificiu, de ospitalitate, de dezastre, dovedeşte o forţă morală puţin comună, de care Victor Hugo nu era capabil. Cum vedeţi, prin urmare, Biard era polul opus marelui poet romantic.

Pe cît era Victor Hugo de idealist, de optimist, de grav, de solemn în toate (ceea ce îmi place pînă la rîs cu lacrimi în Victor Hugo este hotărît această solemnitate, această luare în serios a tuturor lucrurilor !), de dramatic şi moral — mai cu seamă de moral şi umanitarist şi crezînd în progresul omenirii, în ştiinţă, în viaţa socială, în divinul din om şi alte bomboane de soiul acestora — pe atît François Auguste Biard era de sceptic şi acru. Căci devenise, pe lîngă urît, şi foarte acru. Era slab, înalt, puţin cam chel şi sceptic faţă de elanurile arzătoare ale nevestei sale. După excursia familiei Biard la polul Nord, mai ales, Thérèse se întorsese — surprinzător — extrem de aprinsă, iar François Auguste Biard şi mai glacial, din ce în ce mai glacial. Cum Auguste Biard era un ins lucid, găsea ridicole oftaturile ei amoroase ; cum era caricaturist, găsea exagerate

https://biblioteca-digitala.ro

elanurile pasionale ale femeii sale. Căci, privind mai atent, oricărei minuni statutare omeneşti — dacă eşti deştept şi caricaturist — îi descoperi adevăratul sens de ridicol şi de diform: păr, rotunjimi peste alte rotunjimi, sub alte rotunjimi — ca o statue indiană; sudoare la frunte şi în locurile cele mai amoroase; picioarele, butuci tăiaţi în cinci la vîrf, vîrf care se mişcă în cinci. Evident, Auguste Biard, mai mult decît oricare altul (ceea ce e de aşteptat) suferea de faptul că privea lumea cu un ochi rău şi caricatural. De fapt, lucrul acesta — care la început fusese un joc, un joc rău — devenise o boală, un viciu de care nu se mai putea vindeca. Şi amărăciunea lui era cu atît mai stranie, cu cît tablourile şi desenele lui erau vesele, amuzau — şi Biard devenise, prin profesiune şi personalitate oficializată, un tip vesel şi care amuză. Devenise un glumeţ forţat. Şi pe măsură ce gluma lui devenea mai obligatorie, inima îi era tot mai acră şi figura tot mai lungă.

Într-adevăr, lumea îţi constituie o personalitate care, pînă la urmă, te strînge în chingi, te sufocă, te sugrumă. Auguste Biard a mai încercat să facă şi unele tablouri serioase: i-a fost imposibil să aibă oarecare succes cu ele. Lumea credea că şi acelea sînt glume. Auguste Biard apucase pe un drum greşit poate (adică nefavorabil pentru el) şi era nevoit să-şi urmeze drumul. Totul nu depinde, în viaţa asta, decît de primul pas pe care îl faci. Primul pas îţi dă toată personalitatea viitoare. Nu ţi se dă voie să vii îndărăt şi să o ieţ prin altă parte. Lumea are nevoie să te cuprindă, pentru totdeauna, într-o definiţie simplă, scurtă şi definitivă, asupra căreia niciodată să nu revină. Iar insul este obligat să se conformeze propriei sale definiţiuni. Uneori îi place. Alteori se sufocă. Lui Victor Hugo definiţia despre el îi plăcea. Pe Auguste Biard îl sufoca. Şi era natural. Era o definiţie mai puţin favorabilă, pentru buna situare şi îngrăşare, aceea de grotesc decît aceea de dantesc, de grav, de solemn, de important.

Dar la François Auguste Biard, lucrul cel mai profund trist, era dramatica răzbunare a lumii: viziunea lui satirică a lumii, *întoarsă împotriva lui însuşi*, îl urmărea pînă în viaţa cea mai intimă. Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tînără de altfel şi foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Rîdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creştetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume.

Cînd se pieptăna, dimineaţa, Biard înjura şi urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse rîdea blond, în pat, cu un rîs gras ca al copiilor. De cîte ori nu şi-a smuls Biard cele cinci fire de păr — care-i creşteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din acele puţine fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră de mult ca frunzele toamna.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum putea oare să fie asemănat Victor Hugo, marele, imensul, seriosul, solemnul poet, dramaturg și filozof — cu acel comic? Ce contrast între ei! Într-adevăr, Victor Hugo era vesel, Biard trist; Victor Hugo era dramatic, Biard era bufon; Victor Hugo avea niște ochi plini de foc, de pasiune și de genialitate — Biard avea ochii melancolici și stinși; Victor Hugo vorbea sigur de el, și mult, și despre toate; avea în cap un păr abundent, o coamă de leu, foarte lirică — nu avea încă barbă, dar se știa că o va avea. Și de altfel, era așa de majestuos, așa de impunător, așa de seducător, încă era ca și cum ar fi avut barbă. Pe cînd Biard, chiar dacă ar fi avut barbă, ar fi fost ca și cum nu ar fi avut-o.

Victor Hugo, în schimb era un om extrem de serios și de o autoritate morală incotestabilă. Victor Hugo, el, intrase în lume cu pasul drept. Încă de cînd avea douăzeci și opt de ani trecea drept genial. Geniile sînt niște inși extrem de serioși, extrem de concentrați, extrem de obsedați. Ei din țînțar fac armăsar. Aceasta se numește putere de creație. Iar inteligențele negative — care știu să refacă din armăsar țînțarul — nu pot niciodată să aibe succes. Cum să fie prețuiți, cînd ei nu prețuiesc nimic? Cum să nu fie luați în derîdere cînd ei înșiși iau totul în derîdere? Victor Hugo avea această forță atît de omenească de a crede în «toate chestiunile care i se prezentau» (spunea el în *Actes et paroles*): independența națională, libertate individuală, libertate de conștiință, libertatea de gîndire, libertate de expresie, libertatea presei și a tribunei, problema căsătoriei și a femeii, a educației și a copilului, problema muncii și a salariului, dreptul patriei cu privire la deportație, dreptul vieții cu ocazia reformei codului, magistratura reformată, juriul mărit, armată europeană, armată națională, granițe, lipsă de granițe, monarhie, imperiu, republică, frumusețea datoriei care se impune, istmurile tăiate, niciun obstacol niciunui progres, ideile circulînd libere în univers, toți scriitorii romantici, cu excepția celor numiți de el, miniștri, pairi, viconți, membri ai Academiei franceze, operele lui Hugo învățate pe din afară în școli (cam obositor, dar hm!) etc.

În fața tuturor acestor minunate idealuri, pe care Victor Hugo le recita în această zi de aprilie, Thérèse Biard era copleșită. Ce meschin era soțul ei, grotescul, paiața de Auguste (ce nume predestinat!), în fața nobilului suflet al marelui poet romantic. Iubea în el altruismul, vocea lui puternică de tenor, lucrurile frumoase pe care le spunea despre el însuși cu atîta modestie, dar cu atîta conștiință clară de sine. «Il n'est pas d'opinion que le poète n'ait fêtée, et toutes peuvent lui sourire», a zis Charles Maurras. Da! toate au încălzit nobilu-i suflet; pentru toate s-a aprins larga, generoasa lui inimă.

Au întîlnit un cîmp plin de flori. S-au așezat printre ele — și dregîndu-și vocea, dîndu-i timbrul care cîștigase și pe Adèle și pe Juliette —

https://biblioteca-digitala.ro

Victor Hugo a început să cînte natura. Thérèse era uimită și încîntată de dragostea cu care știa Victor Hugo să vorbească cu florile. Și cu ce oroare se gîndea la ironia rece, inumană, și la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita așa de frumos:

— «O coteaux, o sillons, soufles, soupirs, haleines !» . . . cînd, deodată, o piatră zbură în capul poetului.

— «Aïe !» strigă el. Și întorcîndu-se, văzu o ceată de copii între 6 și 9 ani cu praștii, după copaci, la 10 metri; încă o piatră zbură în scăfîrlia poetului — și înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoși, umflîndu-se, ridicînd capul și mîngîindu-și imaginara viitoare barbă hugoliană, recită, imitîndu-l pe poet: «Pan ! Pan ! ! Pan ! ! !».

Victor Hugo, adînc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pomi. Victor Hugo încearcă să se cațăre după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare și fructe.

— «Nu știți cine sînt !» — le strigă bietul poet. «Eu sînt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingășia voastră, iubiți copii — și așa mă răsplătiți, cutre nemernice? ?»

Dar copilașii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Îl întovărășiră hohote de rîs și «fructe».

Imposibil să-ți menții demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzînd această scenă, avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard — dar dinamic, de data aceasta. Thérèse prefera dinamismul.

Victor Hugo, puțin neplăcut atins de proiectile și de situație, surîse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Și într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zîmbetul lui iertător, suav și suferind, de martir. Își șterse puțin hainele și le îndreptă, o luă pe Thérèse de braț. Thérèse îl sărută pe frunte: — «O, nobilul meu erou !», îi zise.

Dar copiii, nemiloși, din pom, scot chicote și strigă:

— «Pup-o, pup-o, măi !»

Victor Hugo se întoarce încă odată spre ei, adunîndu-și toată autoritatea:

— «Nu vă e rușine, mucoșilor !»

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcînd haz de necaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vînt, către Thérèse:

— «Copilași naivi !»

Dar îngerașii îl împroșcară cu alte cuvinte care nu se pot scrie aici și care deșteptară naturale pofte poetului și Thérèsei; dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare . . .

În foarte scurtă vreme, Thérèse nu mai fu simpla admiratoare platonică a poetului. Douăzeci și patru de ore de amor au fost povestite, poetic și îndelung, de Victor Hugo în *La fête chez Thérèse*. Acest poem face parte

https://biblioteca-digitala.ro

din *Les Contemplations*, din ciclul *Autrefois* (1830—1843). Poemul este datat « aprilie 184. . . » Ştiu toţi aproximativii cunoscători de literatură franceză acest clasic fapt: *Autrefois* (1830—1843) este ciclul scris înainte de moartea Léopoldinei (septembrie 1843). După semtembrie 1843 este scris ciclul *Aujourd'hui* (1843—1855), — un ciclu mai funebru decît însoritul prim ciclu, căci, după moartea Léopoldinei, Hugo mărturiseşte poetic că e alt om, că nu se mai poate bucura, că viaţa lui este despărţită de o prăpastie, în două. În realitate, poemul a fost scris în aprilie 1845, deci în acelaşi timp cu poemele scrise în *Aujourd'hui*. Lucrul acesta este cu atît mai clar cu cît e ştiut că pe Thérèse nu a cunoscut-o decît abia în primăvara anului 1844, lucru ce îl spun, în unanimitate, toţi nepricopsiţii de hugolişti şi biografi ai grozavului poet francez. Ceea ce este perfect demn de crezare. Şi ei înşişi o spun conform unor anale ale poliţiei (conf.A. Asseline), — al căror rost în aceste întîmplări, cititorul român îl va vedea mai încolo.

Thérèse organiza baluri mascate acasă, în parc, în lipsa soţului (vezi *La fête chez Thérèse*). La aceste baluri participau — spune versificat Victor Hugo — perechi-perechi de amorezaţi deghizaţi în arlechini, colombine, pierrots, polichinelles, marchize, abaţi.

Comedia începe pe iarbă verde, sub frunzele crude ale primăverii, în plină zi: « sur leurs gorges blanches/Les actrices sentaient errer l'ombre des branches », şi se termina tîrziu, sub un cer cu albastră lună: « Chacun se dispersa sous les profonds feuillages,/Les folles en riant entrainèrent les sages,/L'amante s'en alla dans l'ombre avec l'amant ».

Singur, sosind întîmplător după miezul nopţii, François-Auguste Biard, acru şi trouble-fête prin aleile luminate argintiu şi albastru de lună, roşiatec de lampioanele ce se legănau prinse de ramuri, nu mai găsi decît măşti, mănuşi şi evantalii — şi prin aer, pe băncile goale, cu mirosul de pudră, de vin, de parfum, de femei, se îmbina parcă şi amintirea sonoră a cîntecelor şi a hohotelor de rîs... Sub lampioane, mesele de lemn erau pline de pahare răsturnate, de oglinjoare, de cutii de pudră ude de vin.

Musafirii erau risipiţi prin boschete. Se aşeză pe o bancă, neavenit, cu o mănuşe în mînă. Decorul încerca să-l accepte ca pe o nouă mască — el, singurul nemascat în acest bal mascat. Luna îi scotea în relief nasul lung.

— « Iar şi-a făcut nevastă-mea de cap! — oftă bietul Auguste, acru, pe cînd figura lungă încă i se lungea, i se lungea...

Pentru că avea imaginaţia deformată şi pentru că era, după expresia unui critic, « condamné à la plaisanterie forcée à perpétuité », i se părea că faţa rotundă a lunii rîdea de el şi că propria lui umbră îi scotea limba.

https://biblioteca-digitala.ro

Din boschete se auzeau rîsete înfundate şi gemete semnificative. « Thérèse ! . . . Cu cine e Thérèse ? » — sări drept în picioare Auguste. Cu o lanternă în mînă, începu să cotrobăiască prin boschete.

Descoperi doi : o marchiză răsturnată, oftînd şi transpirînd sub pudră, cu o gură strîmbată, cu fusta cu volane ridicată pînă la umeri se sbătea sub îmbrăţişarea unui Pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agăţaţi de o ramură) şi pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea, o petală de trandafir.

Lumina lanternei îi supără. Marchiza ţipă şi puse mîna la ochi. Auguste Biard întoarse capul, şi înroşindu-se, se scuză : « Iertaţi-mă. . . sînt un soţ gelos. . . ». Pierrot-ul gras, roşu şi vesel, fără a se desface, îi hohoti în faţă şi-l îndemnă să se spînzure. Apoi, fără să mai aştepte invitaţia, continuă.

Intimidat, Auguste plecă. Din alt tufiş, apărea un braţ alb de femeie, destinzîndu-se cu o lentă coborîre de pasăre.

Auguste nu mai îndrăzni să deranjeze. Se hotărî să aştepte. Se aşeză pe o bancă, galben sub lună. Făcu eforturi să se concentreze asupra ideii viitorului său tablou comic : *Don Pedro II, Împăratul Braziliei, în luptă cu cîinii*..

. . . Dar amorezii începură, cîte doi, să iasă din boschete. Ieşi un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, Monseigneur-ul S. . .) şi o verişoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la Curte. Cum nu mai aveau măşti, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gîndi că este amfitrion şi că trebuie să-i întîmpine, ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei şi, lung cum era, se înclină adînc în faţa perechii obosite şi cu vestimentele mototolite : « Madame ». . . — şi sărută mîna doamnei, umedă de iarbă şi murdară de pămînt.

Doamna făcu prezentări.

« Monsieur Auguste Biard — Monseigneur S. » Monseigneur-ul S. în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în faţă şi, ţinîndu-şi cu o mînă pantalonii, cu dreapta binecuvîntă pe Auguste Biard. Aplecîndu-se să primească binecuvîntarea, Auguste zări pantalonii scurţi ai abatelui, desfăcuţi sub mîna care căuta să acopere dezastrul.

Dar, din fundul aleii, se auziră rîsetele clare ale Thérèsei. Biard ridică capul. Se desfăcea din umbră, apropiindu-se, silueta subţire a Thérèsei. Era costumată în ducesă, — secol XVIII. Nu era singură.

Alergă, nebun de gelozie, cu pumnul ridicat către tovarăşul ei. Thérèse îl opri la doi paşi :

— Domnule Victor Hugo, spuse ea omului deghizat în Napoleon I, care o întovărăşea — iată-l pe soţul meu, Auguste Biard.

Auguste Biard se intimidă şi lăsă pumnul jos. Thérèse era surîzătoare, liniştită, ochii îi străluceau la lumina lunii şi costumul de ducesă îi stătea

https://biblioteca-digitala.ro

minunat. Observîndu-l, izbucni în rîs: « Totdeauna glumeţ, Auguste. Totdeauna glumeţ ! »

Victor Hugo luă cuvîntul:

— Domnule Biard, îţi întind mîna. Iubesc gluma. Iubesc şi caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea, pentrucă aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Rîsul şi plînsul trebuie să-şi dea mîna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decît tragedia, în măsura în care, întotdeauna, extremele se cuprind în acelaşi aliaj. Rîsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearean se echilibrează, la rîndu-i, în Hamlet. Iubesc în d-ta pictorul. Să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferenţă esenţială. D-ta exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descîntece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mişcări de trupe; valurile prin flux şi reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vîntul prin vînt. Toţi — artişti, muzicanţi, poeţi, revoluţionari, filozofi, savanţi, haiduci, miniştri, călugări, ofiţeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demi-mondene, samsari, librari, spanioli — ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii şi să comuniem cu divinul.

Auguste Biard privi cu multă curiozitate pe M. Victor Hugo, de curînd pair de Franţa, de mai de mult membru al Academiei Franceze.

— Domnule Victor Hugo, permiteţi-mi să vă atrag atenţia că v-aţi pus cravata la spate.

— Mulţumesc, domnule, răspunse marele poet. Mă scuzaţi două minute — şi plecă să-şi îndrepte cravata.

Augustin Biard întrebă pe Thérèse, care sta cu ochii în jos, modestă:

— Unde ai fost cu Victor Hugo? Ce-aţi făcut împreună?

Thérèse îşi ridică faţa. Avea ochii umezi. Plină de extaz, strîngînd mîinile şi întinzîndu-le apoi spre Biard, îi zise:

— Auguste, nu mă certa. A fost aşa de frumos ce mi-a vorbit! . . .

IDEEA ROMÂNEASCĂ, nr. 5-10
1935/1936 p. 231—246.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

GELU IONESCU

Eugen Ionescu şi Victor Hugo

LE GRAND CHEMIN DE LA POSTÉRITÉ, fragment dintr-o caricatură romantică: în frunte, Victor Hugo, călare pe hipogrif

Cea mai « voluminoasă » scriere românească a lui Eugen Ionescu este astăzi încă aproape necunoscută. Este vorba de cele aproximativ 60 de pagini care au apărut sub titlul *Victor Hugo* (Critice) în *Ideea românească* nr. 2-4 şi 5-10 din 1935/1936, constituind prima parte a unei pseudo-« biografii » (din cîte ştim, niciodată terminată) în care erau povestite evenimente, mai mult sau mai puţin senzaţionale, din primii 44 de ani (1802-1846) de viaţă al scriitorului francez.

Scrierea era anunţată ca volum în lucru de *Facla* [1] lui Ion Vinea, revistă la care, în 1935, Eugen Ionescu colabora cu destulă regularitate.

Cu toată faima de « capricios » (în cel mai bun caz) de care se bucura Eugen Ionescu, mai cu seamă după apariţia lui *Nu*, subiectul ales de tînărul şi nonconformistul critic ne surprinde: de ce, la urma urmei, o biografie, şi încă una despre Victor Hugo?

Viaţa grotească şi tragică a lui Victor Hugo, continua de fapt o atitudine polemică faţă de genul biografiei căruia, într-o recenzie la *Viaţa lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu apărută în *Azi* nr. 3/1932, Eugen Ionescu îi reproşa, între altele, că n-ar putea să evite o inerentă « romanţare »; că, angrenată în căutarea datelor precise şi a gesturilor semnificative ale unui autor, ar deveni neadevărată « spiritualiceşte ». Biografiei i-ar lipsi, prin urmare, atît « imaginarul » — singurul drum către esenţa unei personalităţi, cît şi obiectivitatea — apropierea dintre biograf şi autor devenind sursa « romanţării »; în sfîrşit, biografia ar falsifica chiar înţelegerea unui scriitor, nevăzînd în el un generator inefabil de literatură, ci un produs al livrescului.

În consecinţă, Eugen Ionescu procedează în *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo* invers decît majoritatea biografiilor: îşi alege un autor pe care îl detestă — şi ca viaţă şi ca literatură — şi comite o pseudo-biografie « imaginară » — dar, în locul unela edulcorate, apologetice, justificative, compasionale, una acidă, caricaturală, incriminatorie, ironică — chiar sarcastică.

Interesul acestei scrieri stă aşadar tocmai în polemismul ei, în capacitatea de a răsturna faptele consemnate istoric, în patima autorului îndreptată împotriva autorului « ales »; toate acestea fac la un loc un « negativ » al biografiei, un fel de negaţie « practică » a spiritului şi tendinţelor ce guvernează de obicei o scriere din acest gen. De fapt « biografia » văzută şi realizată astfel de Eugen Ionescu,

---

[1] *Facla* din 30 noiembrie 1935 o anunţă cu titlu provizoriu: *Victor Hugo* sau *Geniu, amor, nebunie şi moarte* sau *Viaţa solemnă şi ridicolă a lui Victor Hugo*. Tot *Facla* din 7 februarie 1936, puţin timp înainte ca Eugen Ionescu să devină, pentru aproape un an, cronicarul literar al revistei, anunţa *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, cu precizarea că trei sferturi din numărul de pagini al proiectatului volum vor fi dedicate « agoniei » lui Victor Hugo. În sfîrşit, în aceeaşi revistă (nr. din 9 iulie 1936) sînt anunţate următoarele: « Eugen Ionescu, colaboratorul nostru, profesor de limba franceză la Cernavodă . . . lucrează la *Viaţa şi moartea lui Victor Hugo*. Dacă autorul Mizerabililor n-ar fi nemuritor, l-ar fi putut ucide (?) eminentul critic; aşa însă, bietul Ahasverus va scăpa neatins . . . » Oprită aci, publicarea *Vieţii lui Victor Hugo* nu ne-a mai oferit posibilitatea de a constata cum Eugen Ionescu inscena agonia poetului. Am fi ajuns poate la anticiparea destinelor tragice ale unor personaje din teatrul de mai tîrziu!

https://biblioteca-digitala.ro

cădea în extrema cealaltă. Şi este prea vizibilă plăcerea de a ridiculiza şi de a face să explodeze fie criteriile genului, fie gloria lui Hugo, pentru a ne imagina că Eugen Ionescu voia să dea un exemplu de « obiectivitate ». Jocul său amesteca seriozitatea unor obiecţii, viziunea sa atît de particulară asupra literaturii şi criticii în genere, cu plăcerea de a se amuza. De aci şi originalitatea acestei scrieri, cel puţin în literatura română, scriere ce reprezintă o vocaţie literară neobişnuită — care a şi avut parte de un destin neobişnuit.

Putem privi şi alegerea « eroului » din mai multe unghiuri, indicate de obsesiile şi idiosincraziile lui Eugen Ionescu.

Mai întîi, Victor Hugo-ul ionescian nu este un « caz » ci un prototip. Prototipul autorului — autoritate, care, declarat geniu încă din viaţă, profet şi a toate ştiutor, a tiranizat viaţa literară contemporană lui, a produs un mit al autorului total, şi, datorită adulaţiei şi succesului său nemăsurat, s-a instalat cu drepturi divine de posesor al adevărurilor ultime nu numai în literatură, ci şi în teatru, filozofie, morală, politică, etc. etc.

Cum însăşi ideea de autoritate absolută irită şi indignează pe autorul lui *Nu*, e lesne de înţeles reacţia sa, care, aşa cum se înţelege, e una ce are drept scop detronarea tipului de autor hugolian, subminarea autorităţii lui — a autorităţii în genere. Eugen Ionescu demitizează, caută gafele, erorile şi falsul — mai cu seamă falsul — minciuna şi enormităţile hugoliene.

În al doilea rînd, literatura lui Hugo este exact tipul unei literaturi pe care Eugen Ionescu o respingea în permanenţă: ca pe o literatură a nesincerităţii, literatură născută din delirul verbal nestăvilit, invadînd spaţiul literar, sufocînd ideile şi punînd în circulaţie locuri comune, poze, clişee, etc. Proliferaţia operei hugoliene, imensă şi informă — spune Eugen Ionescu, conştient că principiul cantităţii este una din cheile succesului — este produsul desmăţului cuvintelor, a lipsei de elementar simţ critic; dincolo de opera lui Hugo şi de posteritatea ei, Eugen Ionescu vizează principiul literar care i-a dat naştere, principiu încă practicat. De aceea, scrierea sa este un pamflet, o parodie şi o polemică în acelaşi timp.

Spectacolul adeseori hilariant al tribulaţiilor hugoliene îl amuză dar îl şi încrînceneează, îl disperă pe autorul lui *Nu*. Adîncă, aproape nevăzută, o anume conştiinţă tragică a propriei situaţii — aceea de a ridiculiza ceea ce îi apare în chip evident ridicol — roade dezinvoltura ludică ionesciană. Este oare tristeţea o stare permanentă a demistificatorului? Este oare demistificarea o emanaţie a unei insuportabile, dar active tristeţi, ce poartă spiritul pe căile exagerării, îngroşării, pînă acolo unde ridicolul subiectului şi tragicul interior se contopesc în ceea ce numim grotesc? Există în acest refuz bufon şi sarcastic al unui tip de creativitate — ce este drept, anacronic — şi un semn al unei sterilităţi pe care tînărul critic o resimţea, conştient că evoluţia sa de contestatar şi de nemulţumit îl apropia de un eşec, pe care de altfel singur şi-l declara?

Scrierile lui Eugen Ionescu din perioada 1930—40 alcătuiesc în fond, un amplu şi variat jurnal al unui eşec patetic — nu lipsit însă de un acut auto-sentiment al ridicolului şi jocului — eşec al unei incapacităţi mărturisite de a se exprima în forme estetice constituite, şi care se va prelungi pînă la descoperirea *Teatrului*. Dar asupra tuturor acestor lucruri vom reveni cu o altă ocazie.

Oricum, *Viaţa lui Victor Hugo* este tot o scriere de discreditare, o manifestare de nonconformism, o prelungire a lui *Nu*, nu numai în sensul vocaţiei în negaţie, dar şi ca tehnică de realizare: armele criticului sînt folosite de mîna şi vocaţia scrii-

https://biblioteca-digitala.ro

torului autor de ficțiuni. Victor Hugo-ul lui Eugen Ionescu este, cu siguranță, și unul din primele sale personaje literare. Familia sa este cea din care vor veni să facă parte Profesorul din *Lecția*, Nicolas D'eu din *Victimile datoriei*, sau seriile de autoritari oportuniști din alte piese.

Plecată dintr-o documentare, din fapte literare sau de istorie literară binecunoscute și mult agitate în posteritatea atît de controversată a operei și vieții lui Victor Hugo — mai cu seamă în cadrul frămîntărilor literar-estetice de la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20 al literaturii franceze — această scriere ajunge la ficțiune, la invenție: prin exagerare, prin deformare, printr-o voită îngroșare a intențiilor. Polemica sa cu mentalitatea artistică conservatoare, pe care o vom urmări în multe din piesele sale, începuse. Confesiunea directă este, de data aceasta, în planul al doilea; fără însă a lipsi, cum nu lipsește din nici o scriere a sa.

Demistificarea începe mai « de sus » cu o amplă digresiune asupra ceea ce Eugen Ionescu numește « monstruozitatea » omului mare, celebru, a geniului — în general. Aceste generalizări se deplasează treptat către exemplul lui Hugo și pun bazele « caracterologice » pe care se va desfășura apoi partea epică a scrierii.

În ce ar consta « monstruozitatea » geniului?

În lipsa oricărui fior metafizic — spune Eugen Ionescu — în « abdicarea de la spirit », de la tot ceea ce este « esențial ». Geniul nu-și pune decît problema parvenirii, nu este decît voința de a fi geniu — nici o ezitare, nici un dubiu în fața marilor probleme ale vieții și morții nu intră în structura lui. Deficiența lui spirituală și imensa-i vanitate fac ca geniul să se impună, să prolifereze, eliberat de orice cenzură a spiritului, să acopere lumea cu produsele monomaniei lui nelucide. Spiritualitatea este incompatibilă cu geniul, acesta fiind produsul perfect al mediocrității. Dexteritățile geniului — cea literară al lui Hugo, de exemplu — invadează și copleșesc. Dar triumful geniului se datorează și întîlnirii între aspiritualitatea lui cu cea a publicului. Publicul îl impune ca autoritate absolută, supunîndu-i-se ; și astfel geniul devine reprezentativ. Hugo, geniul literar, incapabil de orice ezitare spirituală, își declanșează uriașa sa capacitate de exprimare, verbozitatea sa ; delirul cuvintelor lăsat liber se revarsă asupra lumii.

Prin respingerea aceasta violentă, nenuanțată și eclectică (prin suma argumentelor aruncate în discuție) Eugen Ionescu vizează, în chip evident, cultul geniului. El nu distinge, pentru că nu vrea să distingă, între geniu, « om mare » (?) și celebritate, lăsînd o confuzie să stăruie, confuzie care încetează doar atunci cînd luăm rechizitoriul său doar ca o revoltă pătimașă împotriva cultului autorității.

Implicațiile diatribei lui Eugen Ionescu nu trebuiesc căutate doar în domeniul strict al literaturii. În atmosfera anilor 1935—36, atitudinea lui Eugen Ionescu capătă inerente semnificații extra-literare. Fără nici o aluzie directă la fenomenul politic, digresiunea despre « monstruozitatea » geniului nu era un simplu capriciul o simplă formă de exercitare a demonului negativ al autorului, ci semnul distinct al vechii și eternei sale fobii față de tiranie (de orice fel și în orice domeniu al vieții), o reacție profundă, obsesivă împotriva oricărei mitizări. Fobia gregarității ca și cea a tiraniei sînt surse « cunoscute » ale coșmarului ionescian. Oricine a frecventat teatrul și jurnalele lui Eugen Ionescu le cunoaște azi. Semna-

3 —

https://biblioteca-digitala.ro

larea lor în anii deceniului 4 nu este prin urmare, decît cel mult corectarea unei « întîrzieri »[1]

Cum este deci acest Victor Hugo?

Eugen Ionescu nu ne lasă să-l deducem din actele sale. Grăbit, pătimaş, ne prezintă prototipul, îl caracterizează fără a lăsa cititorului libertatea de a judeca singur actele « măreţului bard ». Abia apoi, după capitolul introductiv (intitulat *Prezentare, dar mai mult aforisme*) narează evenimente ale vieţii, care vin să spulbere orice urmă de îndoială a cititorului perplex. Eugen Ionescu contrariază prin tonul său paradoxal, sarcastic. Şi dacă întîmplările şi aventurile hugoliene nu fac decît să confirme concluziile cu care începe (în loc să sfîrşească), aceasta se datoreşte faptului că Eugen Ionescu este de două ori tendenţios: întîi, pentru că, aşa cum arătam, îşi « fixează » irevocabil victima, a doua oară pentru că alege din împrejurările vieţii lui Hugo tot ceea ce e infamant, tot ceea ce e scandalos — mai mult, reconstituie împrejurările cu vădită părtinire. Această parte de ficţiune, de înscenare are momente de un comic savuros. Tribulaţiile hugoliene sînt descrise cu aceleaşi mijloace cu care descrisese « dosarul » Camil Petrescu din *Nu*. Dialoguri şi scene numeroase, lasă cititorului impresia (de fapt justă . . .) că ar fi putut prevedea cariera dramaturgului. Căci între paginile despre Victor Hugo şi ochii noştri se interpun memorabile imagini şi situaţii din *Teatru* . . .

În esenţă, falsul biograf vrea să demonstreze stupiditatea şi totala falsitate a celebrei maxime hugoliene (pe care o şi pune ca motto al scrierii): « Une belle âme et un beau talent poétique sont presque toujours inséparables ».[2]

Ridicolul acestei maxime nu se răsfrînge numai asupra autorului ei ci şi asupra mentalităţii născute din ea. Eugen Ionescu pătrunde cu contestaţia sa în domeniul moralei, pe de o parte, şi al lipsei de criterii, sau mai bine zis, al amestecului criteriilor în stabilirea valorii unei opere, pe de alta.

Ne interesează mai puţin anecdotica scrierii — în care sînt puse în evidenţă toate defectele[3] şi păcatele omului Hugo (şi, ce este drept, ele n-au fost puţine); căci nu « contribuţia » la interpretarea cazului Hugo este cheia, face valoarea scrierii. Vom urmări aşadar mai îndeaproape polemica literară, descrierea *prototipului literar* Victor Hugo.

Acest «tenor al literaturii », cum îl numeşte Eugen Ionescu, se caracterizează, în primul rînd, prin uşurinţa de a face « elocvenţă la periferia marilor dureri, independentă de dureri şi de marile evenimente ale vieţii»[4]. Victor Hugo a «poetizat şi a vorbit cu zgomot despre tăcere, cu elocvenţă despre moarte, cu imagini plastice despre neant ». « Imensul poet romantic », spune Eugen Ionescu, « va pierde

---

[1] Despre şocurile primite de autor în anii instalărilor dictaturilor de tip fascist şi despre ecourile lor în piese, vezi *Notes et contrenotes* NRF Gallimard, col. Idées, 1966, p. 277 şi urm.

[2] Dintr-o scrisoare adresată de Victor Hugo logodnicei sale (după specificarea lui Eugen Ionescu).

[3] Nemăsurata ambiţie, « inteligenţă mărginită », marele oportunism politic, demagogia, « monstruosul egoism », gelozia faţă de orice altă glorie literară (defect, în fond, nespecific), nu sînt uitate de Eugen Ionescu. Va fi citat Thierry Maulnier (« V. Hugo nu are nici o trăsătură de umilitate, de ironie şi cunoaştere de sine ») şi Ed. Biré, cel care insistă asupra « fizionomia morală detestabilă » a poetului francez. Ceea ce pare să irite însă cel mai mult pe Eugen Ionescu este conformismul politic hugolian (vezi evocarea prieteniei sale cu Louis-Philippe), precum şi, în viaţa intimă, egoismul său « motivat » printr-o postură fals mesianică.

[4] Eugen Ionescu insistă, bazat pe documentaţie asupra celebrelor « redatări » practicate de Hugo, redatări făcute în scopul de a pune în corespondenţă directă, de a lega poeziile sale triste cu unele evenimente grave, tragice, din viaţa sa.

https://biblioteca-digitala.ro

absolut toate ocaziile de a trăi gravele experienţe — şi suferinţele lui vor fi [. . .] false şi literare [. . .] Şi-a ucis cu desăvîrşire emoţia prin învăţarea meseriei literare de a o specula. Nu a mai ştiut să exprime nici o emoţie, nici un ţipăt, nici un hohot [. . .]. Astfel, în loc să se concentreze, s-a mai diluat, a deprins o abilitate exterioară care l-a făcut facil; în loc să înveţe să tacă, nu a mai ştiut decît să vorbească [. . .] Nu-şi va aparţine niciodată. Va fi condamnat la insensibilitate şi superficialitate; la vanitate, la iubirea vicioasă de glorie, la aplauze care vor cumpăra toate valorile sale spirituale ».

Săracă în idei, poezia lui Hugo este un produs al « deşănţării », al « luxurii » cuvintelor, o avalanşă de fraze şi locuri comune, un delir verbal care (ilustrează Eugen Ionescu în cîteva episoade hazlii) nu se opreşte nici chiar în cele mai intime şi nepotrivite situaţii. Poet « verbal », primar, instinctiv, Victor Hugo este de fapt un orator, făcînd elocinţă cu o imperturbabilă lipsă de luciditate (« Victor Hugo nu şi-a dat niciodată osteneală să gîndească »). Va scrie deci despre toate şi despre tot în virtutea unui neînţeles (de Eugen Ionescu) « drept de a pretinde că vocea lui de tenor îl consacră şi filozof, şi om de stat, reformator social şi profet ».

Cabotin, oportunist, speculant al emoţiei, Hugo a cucerit repede o mare popularitate pe care Eugen Ionescu o explică astfel: « Victor Hugo era preţuit de toată lumea semi-cultă, informă, care constituia publicul romanticilor. E.Faguet în *Propos littéraires* şi în altă parte, arată cum Hugo, moralist de locuri comune, constituia îndreptarul unic, criteriul ultim de înţelepciune şi de conduită al unui public care iubea în el tocmai această consacrare a platitudinilor ».

« Nu ştiu de ce — spune mai departe Eugen Ionescu, sentenţios — oamenii preţuiesc atît de mult torentele în poezia şi în viaţa intelectuală şi nu preţuiesc în aceeaşi măsură în poezie şi elanul vital al bivolilor, de pildă ».

Şi altă dată, în eseuri ce apar încă din 1931, Eugen Ionescu arunca asupra literaturii vina de a se fi despărţit de viaţă, de a o trăda în permanenţă, lăsîndu-se în voia speculaţiei unor meşteşuguri vicioase. Lipsa de sinceritate a literaturii s-ar mai datora nu numai lipsei de sinceritate a autorilor, dar chiar imposibilităţii expresiei « literare » de a mai « exprima » un autor. Numai jurnalul, gen superior, ar mai putea salva literatura de la un retorism cronic. Aceste idei mărturisesc un clar impas, evocat şi mai sus, un impas care a plutit în aerul literaturii din aceste decenii şi în care descifrăm unele ecouri ale opţiunilor lui André Gide. Scrierea despre Victor Hugo ne apare ca o prelungire, o expresie a ideilor înverşunatului partizan al deretorizării literaturii.

În cadrul aceluiaşi portret negativ, Eugen Ionescu deplasează refuzul său de la prototip la admiratori, principalii vinovaţi ai gloriei; discreditarea alunecă de la « geniu » la publicul său.

Vedeam în această mişcare aceeaşi obsesivă reacţie ionesciană. Am mai trimis de mai multe ori, în aceste pagini, cititorul către operă care « va urma », către *Teatru*. Cîteva din temele fundamentale ale pieselor de mai tîrziu, expresii ale obsesiilor autorului, sînt clar formulate în *Viaţa lui Victor Hugo*: delirul verbal, invazia cuvintelor şi a locurilor comune, oroarea faţă de autoritatea agresivă şi de gregaritate totodată, înfiorata rezistenţă împotriva invaziei cantităţii.

Un raţionament formal literar ne-ar putea face să vedem pretutindeni, deci şi în cazul acestei scrieri, « anticipări » necunoscute ale unei opere, azi celebră. De fapt, sîntem dinaintea unei personalităţi umane fixate, strînsă în sine pînă la exasperare şi explodînd în formele inadecvate ale comicului, care a respins şi respinge mereu aceleaşi fenomene, oriunde le-ar întîlni — prin urmare nu numai strict în cîmpul literar. Chiar şi procedeele prin care a respins ceea ce i s-a părut

https://biblioteca-digitala.ro

totdeauna odios sînt aceleaşi ; stîrnind perplexitate şi adversitate, ele au părut totdeauna inadmisibile pentru că totdeauna au contrazis convenţii anterioare, mijloace tradiţionale. Eugen Ionescu părea în 1935, ca şi în 1950, la premiera cu *Cîntăreaţa cheală*, inabil, teribilist, inadmisibil, extravagant, anti-literar.

Toată această negaţie a literaturii de tip hugolian se face, Eugen Ionescu o spune cu exactitate, în numele a ceea ce numea literatura sincerităţii. El rela aci toate argumentele din pledoaria sa pentru « poezia-ţipăt » [1], pentru literatura-jurnal, pe care o opune radical hugolismului.

Opoziţia e netă şi implică la rîndul ei o tradiţie : « Astăzi, literaţii caută să înveţe meşteşugul prin care să-şi uite meşteşugul : meşteşugul prin care să revină la trăirea nativă a emoţiilor, la eliberarea de elocvenţa hugoliană. Dar elocvenţa hugoliană, comoara mediocrităţilor, genialitatea mediocrităţilor, suma grandioasă a locurilor comune este un obstacol greu de învins — aşa încît s-ar putea zice că poezia este mai mult sau mai puţin realizată în măsura în care se eliberează de Victor Hugo, îl biruie pe Victor Hugo. În măsura în care se înţelege că poezia nu stă în expresia opulentă ci în cuvîntul nud care capătă o nouă înflorire, o nouă înstrunare [. . .] Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decît într-un fel ciudat : Hugo a constituit un oribil şi grotesc edificiu. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc.) l-a dărîmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeţii moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacţiune ».

S-ar putea scrie — aceste rînduri o sugerează — o istorie a literaturii sau a poeziei franceze din ultima sută de ani numai căutîndu-se, cercetîndu-se cum marii sau micii poeţi francezi se situează faţă de creaţia hugoliană. Indiferent de opinia categorică a lui Eugen Ionescu (şi nu numai a lui), prin însuşi faptul că Hugo a stîrnit o asemenea posteritate furtunoasă nu se dovedeşte decît că opera sa este o mare răscruce. De la Baudelaire, prin suprarealişti şi pînă la Valéry, opera lui Hugo a fost admirată şi detestată uneori din aceleaşi motive şi de acelaşi autori.

Iată cum *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo* este o scriere care continuă « programul » ionescian : de-hugolizarea poeziei înseamnă modernizarea ei — sinceritate, anti-retorism. Vehemenţa ionesciană se reîntoarce, cum se întîmplă în toţi aceşti ani, la terenul românesc ; hugolismul are, fireşte, corespondenţe româneşti : « talentul lui Victor Hugo este de proasta calitate a celui arghezian : verbal, primar, instructiv ». O parte din obiecţiile la fel de pătimaşe făcute poeziei argheziene din *Nu*, referirile sale la anumite direcţii ale literaturii române nu se pot izola de *Viaţa lui Victor Hugo*, monografia unui « prototip » literar negativ.

---

[1] Iată definiţia ionesciană a poeziei-ţipăt : « Poezia nu este expresia lexicală ci exprimare. Ea este o emoţie spusă, iar nu speculată. Ea este ţipăt şi nu discurs. Nu este nici măcar dezvoltarea unei exclamaţii, cum spune Valéry, ci exclamaţie însăşi. Poezia participă la viaţa cea mai pură şi cea mai elementară a spiritului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului independentă de viaţa intelectuală şi de cea fizică, pe care văzul hugolian, de pildă, o întinează. Ea se eliberează de logică şi de discurs, iar imaginile nu sînt decît treptele ce trebuiesc stăpînite şi depăşite, trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. Un efort de depăşire a materiei spre culmile spiritului. De aceea e geamăt, ţipăt (se rupe din materie, se desface, se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare.

Şi să nu se confunde un poet cu un om talentat. Un om de talent e un om social. Poetul nu e talentat căci nu e social — şi talentul e o dexteritate manuală pe care poetul o dispreţuieşte. Destinul adevăraţilor poeţi este să nu aibă succes niciodată. Imaginile grele, materiale ale lui Victor Hugo indică o viziune primitiv-senzuală a lumii — cînd poezia nu are decît o primitivitate spirituală ».

https://biblioteca-digitala.ro

Eugen Ionescu se dovedește, încă odată, practicant al unei critici culturale cu ambiţiile unui maiorescianism radical.

Faptul că *Victor Hugo* nu este o scriere terminată nu are așadar, nici o importanță din punctul de vedere al « negaţiunilor » ionesciene. Ceea ce avusese de spus, autorul o spusese, consecvent cu fobiile, programul şi tendenţiozităţile sale.

Şi este probabil că această scriere mai mult a contrariat şi indignat pe contemporani (nu se cunosc prea multe reacţii în presa vremii): şi ca fapt izolat — pentru că defineşte « ceva » din formula literară ionesciană, celebră azi (fatalitate !) — şi ca fapt reprezentativ pentru o mişcare literară amplă şi frămîntată cum a fost cea românească dintre 1930 şi 1940. Toată suma de excese ce ea le cuprinde sînt produsul unei conştiinţe literare şi critice agitate, radicale. Haina exagerării groteşti convenea cel mai bine autorului de peste 15 ani al *Cîntăreţei chele*.

Ca şi în cazul *Nu*, toate argumentele şi demonstraţiile ionesciene, toate contestările sale pot fi la rîndul lor contestate.

Nu se poate vorbi azi în literatură — cum se putea vorbi şi în 1935 — de o « retorică a sincerităţii »? Oare tipul de antibiografie practicat de Eugen Ionescu în această scriere, nu devine la el însuşi « dăunător » — cum arătam — nu numai în numele unei subiective antipatii faţă de subiect, dar chiar în cel al diminuării programatice a oricărei nobleţi umane existente într-un scriitor? Dacă Eugen Ionescu porneşte prin a ridiculiza maxima hugoliană (une belle âme . . .) — insinuînd din nou vechea sa părere (şi nu numai a sa) că între viaţa şi opera unui scriitor nu există nici o legătură revelatorie pentru valoarea operei — oare, aşa cum este construită *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, nu demonstrează tocmai . . . valabilitatea maximei? Dacă sufletul mic, egoismi muonstruos al lui Hugo ar fi generat o operă fără autenticitate şi fără valoare, atunci, marea poezie nu s-a născut tocmai pentru că « une belle âme et un beau talent poétique sont presque toujours inséparables »? Şi atunci, criticii biografice, nu îi este — implicit — recunoscută măcar o parte din drepate?

Am făcut toate aceste observaţii (care ar fi putut fi şi mai numeroase, dar ne-ar fi îndepăratat de subiect) pentru a sublinia destinul unui scriitor născut în zodia controversiei, a contestaţiei ce ajunge pînă la contestarea de sine. Să ne amintim că istoria s-a repetat şi cu teatrul său, trimiţînd cititorul la piesa *Improvizaţia de la Alma*.

Există, în sfîrşit, şi partea copios-amuzantă a acestei proze, partea « de ficţiune », acolo unde Eugen Ionescu împinge într-un grotesc imaginar date biografice sigure. Tehnica cel mai des folosită este cea a « înscenării » (de altfel, cel de al doilea fragment este intitulat *Înscenare*): dialoguri şi situaţii, reacţii hugoliene presărate de frînturi de versuri (alese cu grijă între cele mai plate), discursuri umflate, parodii ale tipului de proză romantică, degradat romantică.

Caricatura este foarte frecventă, episoadele se înşiruie ca într-o bandă desenată de revistă humoristică — cu poze caraghioase, uneori licenţioase, cultivînd adeseori humorul gros. Comentariul literar şi dialogul e făcut într-un stil de colaj — unde replici, pare-se reale, se amestecă cu citate trunchiate şi cu comentariile scurte şi acide ale autorului. Eugen Ionescu reconstituie atitudini şi discursuri hugoliene, parafrazînd şi pastişînd stilul original în chip caricatural, ducîndu-l, prin avalanşa de cuvinte, către tehnica pe care o va folosi mai tîrziu în discursul « absurd ». Autorul se amuză, fireşte, dar amuzamentul nu este niciodată destins cu totul. Indiscreţia hugoliană se întîlneşte cu predilecţia pentru indiscreţie a celui ce descrisese cu lux de amănunte propriile-i tribulaţii în lumea literară bucureşteană.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce este deci, pînă la urmă, această *Viață grotescă și tragică a lui Victor Hugo?* Un eseu critic dintr-un program literar dedicat deretorizării literaturii, militant pentru sinceritate și poezie-țipăt? Un ciudat roman comic în care se văd șansele « inscenării » și poate fi prevăzută (! ?) cariera dramaturgului? O anti-biografie sau un model de biografie mai sincer tendențioasă, programatic partizană? O scriere despre moralitatea sau imoralitatea literaturii, despre moralitatea sau imoralitatea gloriei literare (să nu uităm niciodată prezența moralistului în scrierile lui Eugen Ionescu)? Un simplu capriciu? — sau o ambiție de reformator, neexprimată pînă la capăt?

Dificultatea încadrării într-un gen al scrierilor ionesciene din deceniul 4, verificată și de *Nu*, este o evidență. Scrieri polemice, ele au acea deschidere pe care numai negația o lasă — nimic nu e terminat și definitiv într-o negație . . . Căci, în sfîrșit, Eugen Ionescu nu vede nici în posteritate o șansă absolută de a corecta valorile, de a le așeza la locul lor. Îi recunoaște doar avantajul unor criterii mai « țepene ». În rest, cum spune chiar aci, parafrazînd din *Nu*, « toate judecățile umane sînt false ».

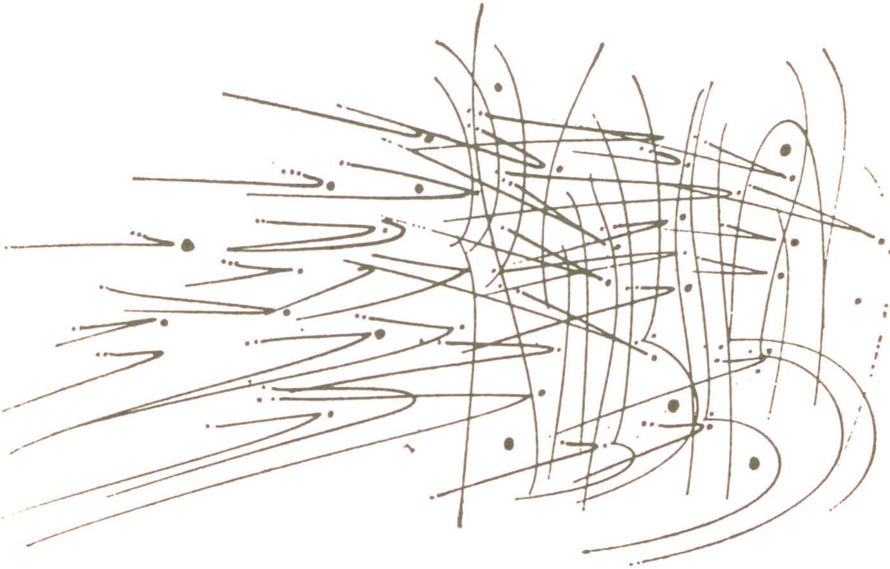
Cît privește reputația unui scriitor, gloria sa, imaginea cu care pleacă în posteritate, găsim tot aci următoarele reflexii de intensă coloratură autobiografică: « Într-adevăr, lumea îți constituie o personalitate care, pînă la urmă, te strînge în chingi, te sufocă, te sugrumă. (. . .) Totul nu depinde, în viața asta, decît de primul pas pe care îl faci. Primul pas îți dă toată personalitatea viitoare. Nu ți se dă voie să vii îndărăt și să o iei prin altă parte. Lumea are nevoie să te cuprindă, pentru totdeauna, într-o definiție simplă, scurtă și definitivă, asupra căreia niciodată să nu revină. Iar insul este obligat să se conformeze propriei sale definițiuni. Uneori îi place. Alteori se sufocă ». Continuîndu-și gîndul, Eugen Ionescu conchide printr-o semnificativă opoziție în care autoimplicarea este și mai evidentă: « Geniile sînt niște inși extrem de serioși, extrem de concentrați, extrem de obsedați. Ei din țînțar fac armăsar. Aceasta se numeste putere de creație. Iar inteligențele negative — care știu să facă din armăsar țînțarul — nu pot niciodată să aibă succes. Cum să fie prețuiți, cînd ei nu prețuiesc nimic? Cum să nu fie luați în derîdere, cînd ei înșiși iau totul în derîdere? »

Autorul acestor ciudate rînduri pare oare consolat cu destinul său? Dorința de a o « lua de la capăt », deseori mărturisită de autor în toți acești ani, nu exprimă oare exact impasul, conștiința vicisitudinilor prin care un spirit hipercritic, ca cel ionescian, trebuie să treacă pînă la a fi aflat « calea » exprimării sale adecvate? Asemenea scurte reflexii, gînduri iuți, trădînd amărăciune, ironie sau disperare, mai fuseseră inserate în *Nu* ca și în alte scrieri, urmărind ani de-a rîndul un destin literar neobișnuit.

Destinul avea să infirme și să confirme totodată aceste previziuni. Un alt « prim pas » a fost făcut, într-o altă literatură, 15 ani mai tîrziu. Dar nici el n-a fost primit cu aplauze. Inteligența negativă — « cea care face din armăsar țînțarul » — era aceeași și patrona noul debut în alte forme de creativitate. Succesul a venit, apoi, poate tocmai cînd Eugen Ionescu se aștepta mai puțin . . . Dar a venit și nevoia « definiției simple, scurte și definitive » prin care « lumea avea nevoie să te cuprindă ». Această definiție « simplă » este: Eugen Ionescu, dramaturg al absurdului. O definiție necunoscută pînă atunci — nici mai exactă, nici mai falsă ca oricare alta. În schema de mai sus, Eugen Ionescu nu prevedea tocmai succesul « inteligenței negative » și nici posibilitatea ca ea să devină « putere creatoare ». Ciudat, pentru că tocmai în *Viața tragică și grotescă a lui Victor Hugo*, își face loc, poate pentru prima oară, literatura lui Eugen Ionescu.

Transcripție cibernetică: stilul literar al lui Jonathan Swift (Robert E. Mueller, « Saturday Review », New York). ▶

https://biblioteca-digitala.ro



SWIFT

UN MOMENT CLASIC AL SATIREI EUROPENE

https://biblioteca-digitala.ro

ANDREI BREZIANU

SMERITA JALBĂ

situare și context

« O declarație de război: un război de clasă, în care cerșetorii, țăranii, plugarii și micii fermieri apar confruntați cu domnii gentilomi, porniți să le sfîrtece vlăstarele »... Referindu-se în acești termeni la *Smerita Jalbă*, un critic englez atrăgea semnificativ atenția asupra esenței problemei ridicate de celebrul pamflet al lui Swift*: nici mostră umoristică « neagră » (cum eronat a fost considerată de unii), nici divertisment ironic de circumstanță, cu atît mai puțin probă de mizantropism patologic, « Modesta propunere » — lucrul se cere subliniat cu toată tăria — a

* Denis Donoghue, *Jonathan Swift: A Critical Introduction*, Cambridge, 1969, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro

țîșnit din pana scriitorului ca un act de atitudine morală și politică, vestitul tract reprezentînd, la vremea lui, momentul culminant al unei îndîrjite campanii duse pe calea presei întru apărarea păturilor irlandeze sărace, îndurînd apăsarea unei oligarhii venetice și rapace.

Cotropită și anexată, supusă unui tratament de jecmănire planificată, secătuită sistematic de toate resursele ei, privată pînă și de dreptul de a protesta, — Irlanda se afla în situația de a pieri, înghițită literalmente de voracitatea fără margini a leului britanic încoronat... În această situație, beneficiind și de o necontestată autoritate morală, Swift își asumase, cu toate riscurile, sarcina de a purta război deschis nedreptății. Începutul polemicii fusese marcat de pamfletul *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture* (Pentru consumul în exclusivitate al produselor manufacturilor Irlandei — 1720); ostilitățile continuaseră prin răsunătoare *Drapier's Fetters* (Scrisorile postăvarului — care au și zădărnicit tentativa de inundare a pieței irlandeze cu monedă englezească lipsită de acoperire, — în 1724). După violentul atac intitulat *A Short View of the State of Ireland* (Scurtă privire asupra stării Irlandei — 1728) urmează o ofensivă generală, concretizată într-un serial de douăzeci și două de tracturi și manifeste (cunoscutele *Irish Tracts*), dezbătînd fără menajamente probleme practice ca: exploatarea păturii muncitorești lucrînd în manufacturi, împiedicarea de la export a produselor acelorași manufacturi distrugerea pieței interne, exterminarea prin foame endemică a păturii țărănești, ruinarea negoțului, mizeria păturilor orășenești, abuzurile scandaloase ale administrației. Tipărite sub formă de foi volante, majoritatea acestor pamflete se adresau direct poporului, pe un ton dictat de o logică foarte strînsă, demascarea adversarului făcîndu-se fără ocolișuri, prin întoarcerea pe față și pe dos a subiectului dezbaterii, pînă la concluzia finală și mobilizatoare, că aici și acum, cutărui apetit oligarhic, sau cutărei încălcări strigătoare la cer a normelor dreptății, trebuie să li se pună stavilă.

În 1728, la capătul a trei ani de secetă, starea de mizerie a poporului de rînd din Irlanda atinsese proporții inimaginabile, în timp ce nepăsarea păturii suprapuse ajunsese să întreacă orice limită. Într-o scrisoare către Alexander Pope, din vara acelui an, Swift nota: « Irlanda a ajuns o țară de cerșetori... închipuiește-ți un popor căruia i se ia cu japca două treimi din tot ceea ce are, căruia îi este oprit să facă negoț cu treimea rămasă... Aceasta-i, în foarte puține cuvinte, starea de astăzi a Irlandei. Obida ne apasă tot mai cumplit din zi în zi, nu se mai vede vreo ieșire, — așa cum, prin scris, nu încetez să spun într-una de zece ani »...

În octombrie același an, scos din răbdări de cinismul clasei conducătoare, de scandalosul spectacol al luxului și huzurului în care ocupantul se lăfăia, Jonathan Swift îi adresează direct *Smerita Jalbă*, cea mai necruțătoare trecere prin fierul satirei a unei politici bicisnice de împilare. Desfășurînd în cîmp deschis propriul arsenal de argumente al adversarului, scriitorul pornește de la ideea de beneficiu, lozincă sfîntă și pretext al asupritorului. Punct cu punct, pînă la totala învăluire,

https://biblioteca-digitala.ro

Swift ocupă însă treptat pozițiile cheie ale inamicului: fățărnicia filantropică e redusă la expresia ei adevărată, — pentru care sînt dezarmate rînd pe rînd redute de principiu ca: solicitudinea pentru rezolvarea problemei demografice, grija pentru folosirea rațională și optimă a forței de muncă, pentru exportul produselor animaliere, pentru eradicarea vagabondajului și a altor delicte; luate în stăpînire neegalatul pamfletar, acestea devin tot atîtea retranșări strategice dinăuntrul cărora, prin întoarcere pe dos, este pulverizat întregul aparat logistic al inamicului: prins în cleștele de fier al demonstrației, acesta primește nevoit « modesta propunere », care, în ultimă instanță, cere domnilor englezi un singur lucru: consecvența cu ei înșiși. Irlanda fiind oricum înghițită de metropolă, — lăsînd orice ipocrizie deoparte — să se treacă, conform legii avantajului, la devorarea și la propriu, nu numai la figurat, a poporului acestei țări « inferioare ». Tăria argumentului, înlănțuit pînă la absurd cu o inflexibilă consecvență, cu o violență vindicativă stăpînită însă de imperturbabil calm, se revarsă fără milă, strivind orice posibilă justificare a preopinentului, gîtuindu-l în lanțurile propriei lui ferocități demascate...

Lucrînd aici în registrul ei cel mai înalt, ironia atinge, firește, limita extremă a distanțării de normă. Nu-i de mirare că spirite pripite sau bornate au putut citi pamfletul anapoda. Trebuie însă subliniat că în nici o altă scriere ieșită din pana autorului lui *Gulliver*, măiestria artei lui Swift nu se desfășoară cu atîta iscusință, fărădelegea fiind înfierată la rece, în virtutea unui procedeu satiric superlativ — « anateza » ironică — răsturnare fundamentală a opticii și etalonului de gîndire: eliminînd brusc orice jumătate de măsură, topind fără cruțare ambiguitățile ipocriziei, scriitorul scoate în evidență « teza » printr-un șoc: întorcînd pe dos mănușa provocării. Ținta tirului satiric e astfel atinsă pe calea cea mai scurtă. Interlocutorul este pironit la zid. Concis și funcțional, acest manifest era — să n-o uităm — o interpelare cu destinatar precis: burghezimea și moșierimea administrînd cu puteri discreționare « prima colonie » a Engliterei, — cum a caracterizat Marx Irlanda.

Privită în contextul ei real, *Smerita Jalbă* rămîne deci unul din monumentele majore ale satirei militante din literatura lumii, actual atît prin forța și virulența expresiei, cît și prin rădăcinile lui adînci într-o istorie grea de cruzimi și nedreptăți. Este interesant de semnalat că analize cantitative și calitative — traduse grafic — ale stilului lui Jonathan Swift, au scos recent în evidență, cu grăitoare precizie, poziția constantă de vîrf ocupată de nemuritorul pamflet în scara valorică a scrierilor prozatorului englez. Strigătul de revoltă al lui Swift din *Smerita Jalbă*, codificat, — la rangul celei mai înalte generalități — în convenția sarcasmului și ironiei perfecte, își păstrează intactă prospețimea și vigoarea; îl citim, astăzca și ieri, drept un act de acuzare veștejitor, aplicînd rapacității și fățărniciei omli cide, pedeapsa cea mai anevoie de suportat: calma disecție pe viu, jupuirea totală de mască.

https://biblioteca-digitala.ro

Uciderea pruncilor (secolul XVI) detaliu dintr-o gravură după Rafael — Colecția Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România.

JONATHAN SWIFT

SMERITA JALBĂ

Pentru trecătorii de pe străzile acestei mari cetăți, ca și pentru drumeți străbătînd în lung și în lat țara, este prilej de întristare atunci cînd întîlnesc la tot pasul — pe ulițe, la drumul mare, sau în ușile bordeielor — atîta amar de cerșetoare cu cîte trei, patru, uneori și șase țînci în zdrențe ținîndu-se după ele, și milogindu-se de călători după pomană. În loc de a munci spre a-și cîștiga o pîine cinstită, aceste mame sînt nevoite să-și irosească

https://biblioteca-digitala.ro

zilele umblînd de colo pînă colo să ceară ajutor spre a-şi hrăni nefericitele odrasle ; care, ajungînd oameni în toată firea, din lipsă de alte slujbe, devin apoi tîlhari de drumul mare, sau părăsindu-şi glia strămoşească, pleacă să lupte în Spania pentru Domnul Pretendent *, ba chiar se învoiesc din cînd în cînd ca robi pe la păgînii Osmanlîi.

Nu cred ca vreunul din partide** să nu-mi dea dreptate atunci cînd spun că liota aceasta de copii — pe care-i vedem atîrnaţi ba în braţe, ba în spinarea, ba de poalele mamelor lor (uneori chiar şi a taţilor), — sînt o apăsătoare povară pe umerii Regatului nostru în vremurile de ananghie şi restrişte pe care le trăim şi deci, că cel ce ar afla un mijloc mai puţin costisitor, — cinstit şi lesnicios, de a face din aceste vlăstare nişte mădulare sănătoase şi folositoare ţării — s-ar cuveni să primească prinosul de recunoştinţă al neamului şi să i se ridice un monument.

Dar intenţia mea nu se mărgineşte doar la ajutorarea odraslelor calicilor de meserie, ci caută să îmbrăţişeze soarta nenumăraţilor copii de o anumită vîrstă, născuţi din părinţi tot atît de sărmani şi neputincioşi ca cerşetorii de pe uliţi.

După ce, mai mulţi ani de zile, am chibzuit de unul singur în fel şi chip, am ajuns la încheierea că proiectele gîndite de ceilalţi specialişti pentru dezlegarea acestei probleme se fac totuşi vinovate de unele greşeli grosolane. Rămîne desigur un adevăr de netăgăduit că în timpul primelor douăsprezece luni pruncul se hrăneşte foarte bine cu laptele mamei, fără săducă lipsă de altceva, celelalte cheltuieli putîndu-se ridica la cel mult doi şilingi pe an, sumă ce poate fi de bună seamă dobîndită de orice femeie prin cerşit reglementar: iată de ce propunerea mea priveşte copiii începînd cu clipa cînd împlinesc vîrsta de un an ; după cum spuneam, ceea ce urmăresc e nu numai ca părinţii şi parohiile să fie scutite de povara pretenţiilor ridicate de aceste făpturi cerînd hrană şi îmbrăcăminte pînă la sfîrşitul vieţii, ci şi : *ca pruncii eî înşişi să devină un ajutor de nădejde întru hrănirea şi, în parte, îmbrăcarea, altor mii şi mii de oameni.*

Proiectul meu mai cuprinde şi marele avantagiu de a pune stavilă lepădării sarcinilor, şi cumplitului obicei al unora dintre mame de a-şi ucide pruncii din flori, — lucru din păcate destul de des întîlnite pe la noi: n-aş putea spune că dorinţa de a scăpa de ruşine le mînă să săvîrşească atari fără-de-legi împotriva unor biete fiinţe nevinovate, — ci, mai vîrtos, dorinţa de a scăpa de cheltuieli şi belele ; pînă şi o inimă de piatră s-ar înmuia de milă văzînd atari ticăloşii.

---

* James Francis Stuart (1688—1766) fiul lui James II, detronat de « Glorioasa Revoluţie » şi pretendent la coroana britanică cu sprijinul unor monarhi catolici de pe continent.

** Partidele *Whig* şi *Tory*, care-şi disputau conducerea treburilor politice engleze.

https://biblioteca-digitala.ro

Se apreciază că în Irlanda trăiesc aproape un milion de jumătate de suflete din care vreo două sute de mii de perechi cu neveste prăsitoare; dacă scădem treizeci de mii, — adică numărul căminelor ce își pot întreține vlăstarele (cu toate că mă îndoiesc să fie chiar atît de multe în vremurile de restriște pe care le trăim) să zicem c-ar mai rămîne o sută șaptezeci de mii de familii. Din acestea scădem cincizeci de mii, în care intră pruncii lepădați fără de voie, sau cei ce mor de boală, sau dintr-o altă vitregie a soartei, mai înainte de a împlini vîrsta de un an. Ar rămîne deci o sută douăzeci de mii de copii pe an, născuți din părinți nevoiași. Problema ce se pune e aceea de a-i crește și hrăni, lucru care — în pofida metodelor propovăduite pînă acum — mi se pare cu neputință de înfăptuit în starea în care ne aflăm. Într-adevăr, ei nu pot fi folosiți ca mînă de lucru, nici ca meseriași, nici ca plugari, căci la țară nu se mai clădesc case, iar ogoarele au fost prefăcute în pășune: apoi, lăsînd la o parte cazul copiilor deosebit de înzestrați, e foarte greu ca un țînc să-și poată cîștiga pîinea din furtișaguri mai înainte de a ajunge la vîrsta de cel puțin șase ani: e drept că începutul uceniciei se face îndeobște mai devreme, dar pînă la șase ani, plozii rămîn totuși niște începători în această privință; așa, de pildă, un cetățean de vază din Comitatul Cavan îmi spunea deunăzi că n-a întîlnit în tot ținutul decît vreo două cazuri sub șase ani, și asta într-un ținut al Regatului, vestit pentru ușurința și iuțeala cu care locuitorii își însușesc cu temeinicie acel meșteșug.

Pe de altă parte, țin să adaug că stînd de vorbă cu mai mulți dintre negustorii noștri, am primit asigurări că, înaintea vîrstei de doisprezece ani, copiii nu se bucură de nici un fel de căutare pe piață; la doisprezece ani împliniți, costul lor nu se ridică îndeobște la mai mult de trei lire, trei lire și jumătate cel mult, — sumă care e departe de a acoperi cheltuielile părinților și ale Statului, cînd numai hainele și hrana fac cel puțin de patru ori pe atît.

Vă supun așadar umila mea părere, nădăjduind că nu va întîmpina din partea dumneavoastră vreo împotrivire.

Una din cunoștințele mele din Londra, un foarte învățat american, mi-a dat a înțelege că un prunc de un an de zile, bine hrănit și sănătos, e cel mai bun și mai gustos și hrănitor fel de mîncare, — putînd fi pregătit și ca tocană și ca friptură, și ca rasol și la cuptor; părerea mea e că ar fi la fel de gustos și ca pîrjoale și ca chiftele.

Îndrăznesc așadar să vă supun următoarele: din cei o sută douăzeci de mii de prunci socotiți mai sus, s-ar putea lăsa de prăsilă vreo douăzeci de mii, dintre care o pătrime parte bărbătească, adică, de fapt, mai mult decît se lasă pentru ovine, cornute mari și porcine; motivul meu e că acești copii sînt rareori fructul căsătoriei, împrejurare de care sălbaticii

https://biblioteca-digitala.ro

noştri se sinchisesc de altfel destul de puţin ; socot prin urmare că o parte bărbătească la patru părţi femeieşti ar ajunge cu prisosinţă. Rămînînd deci o sută de mii de prunci, de îndată ce împlinesc vîrsta de un an, aceştia ar putea fi puşi în vînzare la oameni subţiri şi cu dare de mînă ; mamele ar trebui povăţuite să-i lase să sugă cît mai mult în ultima lună, aşa fel încît să fie dolofani, fragezi, şi potriviţi pentru frigare. Dintr-un prunc se vor putea pregăti două feluri de mîncare pentru o masă cu musafiri ; dacă familia ia masa singură, se poate mînca şi patru zile dintr-un singur copil ; în asemenea cazuri carnea va trebui însă pregătită cu sare şi piper şi ţinută la rece, lucru de altfel lesne de înfăptuit în timp de iarnă.

Am făcut socoteala că un nou născut cîntăreşte îndeobşte două ocale, iar un plod de douăsprezece luni, hrănit ca lumea, peste unsprezece ocale.

Trebuie să recunosc că această carne fiind destul de scumpă, moşierii, în primul rînd, vor fi cei în măsură să şi-o procure ; întrucît tot ei au şi înghiţit foarte mulţi dintre părinţi, nu e nici o îndoială că sînt însă şi cei mai îndreptăţiţi să o facă.

Carnea de prunc se va găsi pe piaţă în tot timpul anului dar cu precădere în luna martie şi în săptămînile de după şi dinaintea acesteia ; căci un foarte serios scriitor, şi, totodată, vestit medic francez* ne învaţă undeva că peştele fiind o hrană prăsiloasă îngăduită de Biserica romană şi în timpul paresimilor, îndeobşte cam la nouă luni după postul Paştilor se nasc, în ţările catolice, şi cei mai mulţi copii ; acesta va fi aşadar şi timpul cînd piaţa noastră va fi mai îmbelşugată ; este ştiut că la patru nou-născuţi în această ţară, trei cel puţin sînt odrasle papistăşeşti : un nou avantagiu stă deci în faptul cu numărul papistaşilor va începe dintr-odată să scadă.

Ziceam mai sus că nevoile unui prunc de cerşetor (categorie în care intră de altfel toţi sătenii şi plugarii, precum şi patru cincimi din numărul fermierilor), pot fi cu totul acoperite cu doi şilingi *per annum* ; sîntem deci îndreptăţiţi să sperăm că nici un gentilom nu va avea de ce să se căineze plătind zece şilingi pentru un plod proaspăt şi gras, gata tăiat ; din carnea lui, nu mai e nevoie s-o spun din nou, — se pot pregăti patru mese bune şi îndestulătoare pentru o familie, chiar în cazurile cînd ar fi un tacîm mai mult, să spunem, pentru un musafir de-al casei. Cît despre domnul moşier, el va deveni tot mai iubit şi preţuit de ţărani : mamele se vor bucura de opt şilingi beneficiu net, fiind şi bune de muncă pînă la naşterea plodului următor. Persoanele mai chibzuite (şi vremurile pe care le trăim cer

---

* Rabelais

https://biblioteca-digitala.ro

într-adevăr chibzuință) pot foarte bine beli pruncul de piele: argăsind-o cu iscusință, ea va putea fi prefăcută în mănuși fine pentru doamne, sau în ghete de vară pentru domnii cilibii.

Cît privește Dublinul nostru, sînt de părere să se așeze tarabe la răscruci; de casapi, firește, nu vom duce lipsă, dar ar fi totuși mai nimerit ca pruncii să fie vînduți de vii, și puși la foc îndată după înjunghiere, precum purceii.

Unul din fiii credincioși ai țării acesteia, om de ispravă, înzestrat cu toate darurile proniei cerești, îmi spunea deunăzi, în legătură cu aceste lucruri, că după părerea lui s-ar putea aduce anumite îmbunătățiri de finețe proiectului meu. Întrucît, zicea el, foarte mulți domni în Regatul nostru au rămas în ultimul timp fără vînat, ar fi poate cazul de a suplini lipsa dihăniilor din calea flintelor vînătorești cu feciori și fetișcane de la doisprezece pînă la patrusprezece ani, și așa atît de numeroși, și gata să moară de foame datorită lipsei de lucru și de slujbe; firește că părinții, sau, în lipsa lor, rubedeniile mai apropiate, ar fi cei mai în drept să se învoiască la încheierea acestor vînzări. Dar în ciuda respectului pe care îl datorez acestui vrednic patriot și bun prieten al meu, nu pot întru totul împărtăși punctul lui de vedere: după cum mărturisea și cunoștința mea americanul (din susținută experiență), carnea băieților e îndeobște slabă și ațoasă, ca cea a școlarilor noștri vlăguiți de prea mult exercițiu, iar la gust neplăcut; a-i îngrășa ar fi prea costisitor; iar în privința fetelor, umila mea părere e că a le face țintă halicelor ar fi o adevărată pierdere pentru țară, deoarece lăsîndu-le în viață ar avea prilejul de a deveni curînd la rîndul lor născătoare: pe lîngă toate acestea nu putem trece cu vederea că unii, cîrciogari din fire, ar putea găsi aici pricină de sminteală (deși fără temei) — sub motiv că asemenea isprăvi s-ar apropia prea mult de cruzime și neomenie, fapte cu care nu m-am putut împăca niciodată, oricît de inimos ar fi fost dealtminteri Proiectul.

Dar aș dori totuși să-mi îngăduiți să vă dau cîteva lămuriri ca să vedeți de unde i-a putut încolți prietenului meu acest gînd: după propria lui mărturisire acesta i-a fost băgat în cap de vestitul Sallmanaazor, un băștinaș din Formosa, statornicit la Londra de mai bine de douăzeci de ani și care i-a istorisit cum, la el pe insulă, gîdele vinde unor oameni de calitate hoitul tinerilor osîndiți la moarte, în chip de mare trufanda; așa se face că pe vremea cînd mai era pe-acasă, trupul unei grăsune în vîrstă de cincisprezece ani, răstignită pentru vina de a fi încercat să-și otrăvească împăratul, fusese vîndut în hălci Ministrului de stat al Înălțimii sale, precum și altor mari mandarini din Dregătoria Statului, pentru suma de patru sute de coroane. Îmi vine în gînd că și în orașul nostru trăiesc cîteva tinere durdulii care nu fac nici cît o ceapă degerată, ducînd-o însă ca în sînul lui Avram: le-ar

https://biblioteca-digitala.ro

cădea nasul dacă n-ar ieşi purtate în lectică, sau dacă s-ar arăta la teatru, sau vreun alt loc public, neîmpopoţonate cu fel de fel de zorzoane de prin străinătate: în cazul în care de-alde acestea ar păţi ce a păţit grăsuna din Formosa, credinţa mea rămîne că Regatul nostru n-ar suferi o pagubă prea mare.

Mulţi inşi prăpăstioşi se vaită că avem un număr prea mare de săraci bătrîni, de calici beteşugiţi şi oropsiţi de soartă; mi s-a cerut deci să cuget la măsurile ce s-ar cuveni luate spre a putea uşura grumajii poporului nostru de apăsarea acestui jug amarnic. Pot însă spune că nu văd unde ar fi încurcătura: toţi ştiu prea bine că ceata coatelor-goale se răreşte mulţumitor din zi în zi prin simplul fapt că unii mor, alţii putrezesc, alţii pier de frig şi de foame, alţii în sfîrşit sînt înghiţiţi de jeg şi condrăţei. În ceea ce priveşte tinerele vlăstare ale păturii ţărăneşti, îmi veţi da dreptate cînd spun că stăm iarăşi foarte bine: într-adevăr, negăsind de lucru, tinerii se topesc pe nesimţite prin înfometare; şi dacă, din cînd în cînd, unii mai sînt, ici şi colo, tocmiţi la cîte o muncă, vlaga le lipseşte ca să şi-o poată îndeplini pînă la capăt; iată deci că atît Ţara cît şi dînşii sînt la adăpost de primejdiile viitoare.

Dar să revin la ce spuneam, căci m-am întins prea mult cu vorba; sînt deci de părere că avantagiile arătate de mine în această *Jalbă* sînt îndeajuns de grăitoare prin ele însele, unele avînd chiar o deosebită însemnătate. În primul rînd, după cum stăruiam şi mai sus, măsurile acestea ne-ar descotorosi de amarul de papistaşi ce ne copleşeşte an cu an tot mai mult: căci pe lîngă faptul că sînt primii prăsitori ai Ţării, catolicii sînt duşmanii noştri de moarte, ce stau nestrămutaţi în ţară, nu de florile mărului, ci uneltind să ne vîndă coroana şi neamul Domnului Pretendent; încercînd să tragă foloase şi din faptul că atîţia fii credincioşi ai bisericii protestante au părăsit glia strămoşească mai degrabă decît să plătească dijmă, împotriva conştiinţei lor, unii iereu episcopesc.

În al doilea rînd, sărmanii dijmaşi vor avea în sfîrşit o brumă de avere cu care să poată ieşi din încurcătură ca să-şi poată plăti zeciuiala, — căci vitele şi găinile li s-au luat, iar banii le sînt un lucru cu desăvîrşire necunoscut.

În al treilea rînd, avînd în vedere că întreţinerea a o sută de mii de copii, de la doi ani în sus, nu poate costa mai puţin de zece şilingi de cap de prunc *per annum*, — reiese că venitul obştesc va putea creşte cu cincizeci de mii de lire sterline *per annum*; la aceasta se adaugă şi avantagiul de a avea un nou şi prea gustos preparat culinar pe care toţi cetăţenii de vază şi de ispravă şi-l vor putea procura cînd vor dori să se ospăteze cu bucate alese; în privinţa banilor, e limpede că vor circula între noi, bunurile fiind pe de-a întregul rodul şi produsul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

În al patrulea rînd, în afara cîştigului de opt şilingi *per annum*, — mamele osîrduitoare se vor putea uşura, prin vînzare, de îndatorirea de a-şi creşte copiii, după ce aceştia vor împlini anul.

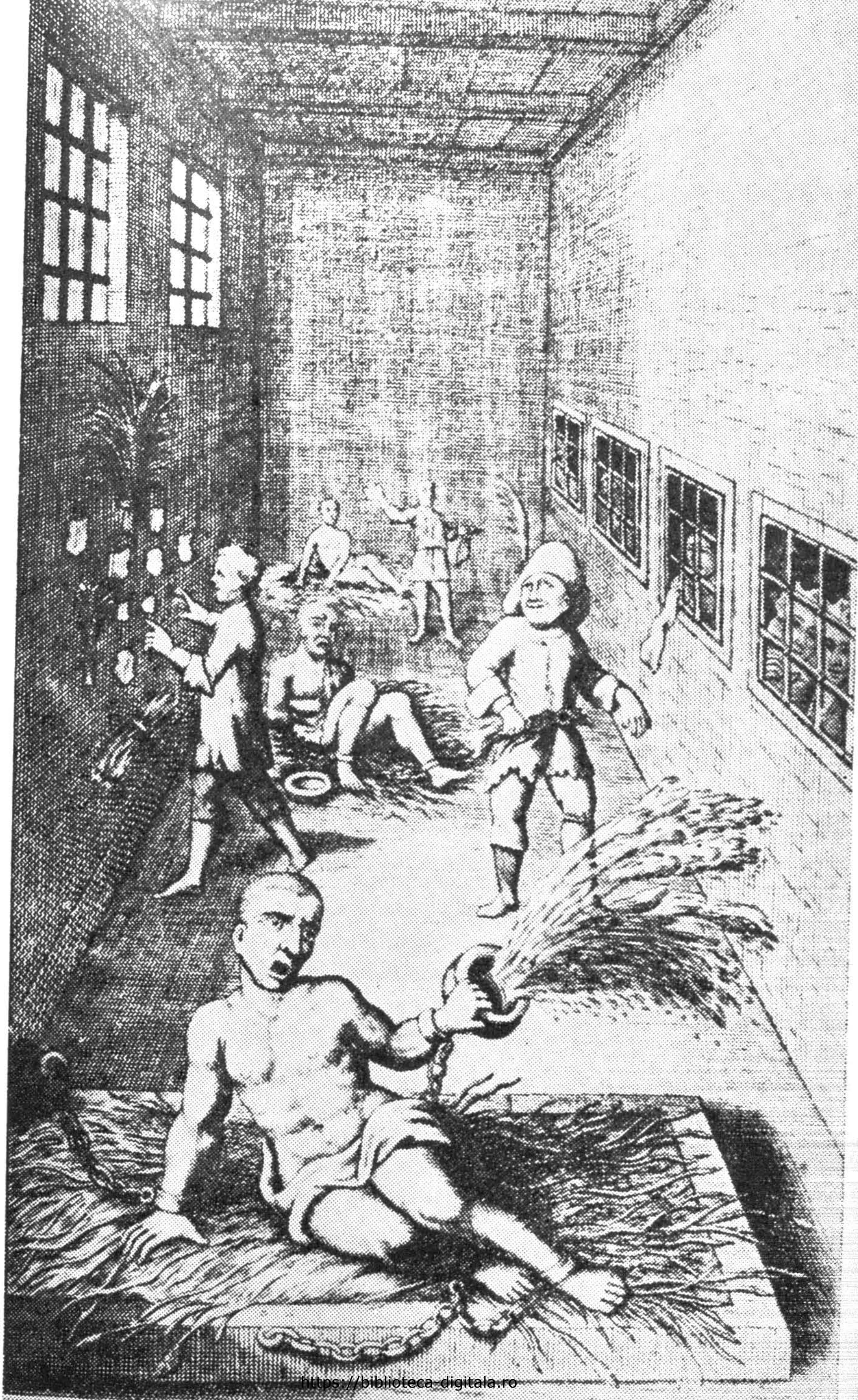
În al cincilea rînd, carnea de prunc va aduce muşterii foarte mulţi prin taverne şi ospătării: fiece cîrciumar va căuta să gătească cele mai gustoase mîncăruri, iar clienţi subţiri, cu gusturi rafinate, se vor îmbulzi să le ceară la tavă; e de la sine înţeles că un bucătar destoinic va şti cum să-şi cîştige muşteriii, făcînd bucatele din carne de prunc cît va fi cazul pe scumpe.

În al şaselea rînd, măsurile acestea vor constitui un puternic imbold la căsătorie, lucru pe care toate ţările orînduite înţelepţeşte, fie că îl răsplătesc prin favoruri, fie că îl întăresc prin legi şi pedepse. Va creşte de asemenea grija şi bunătatea mamelor faţă de scumpii lor copii — a căror soartă va fi de acum căpătuită prin obşte, aducînd părinţilor cîştig, în loc de a-i mai pune la cheltuială. Ar fi de dorit ca foarte curînd să vedem şi o cinstită întrecere între femeile măritate spre a şti care din ele va izbuti să aducă cel mai gras prunc la obor. În timpul sarcinii, soţii vor deveni tot atît de drăgăstoşi faţă de nevestele lor, pe cît sînt acum faţă de iepele şi de vacile grele, sau faţă de scroafele cărora le vine timpul de a făta; e de la sine înţeles că se vor înfrîna totodată de a ridica mîna împotriva jumătăţilor lor (lucru din păcate destul de obişnuit altminteri) — de teamă să nu lepede.

S-ar mai putea înşirui şi o mulţime de alte avantagii cum ar fi de pildă posibilitatea adăugirii unui plus de o mie de capete la exportul nostru de carne de vită la butoi; mă gîndesc apoi în înmulţirea porcilor de crescătorie, şi la nevoia de a aduce îmbunătăţiri meşteşugului de pregătire a costiţei afumate — lucruri din păcate neglijate tocmai datorită distrugerii tineretului porcin, din care ne înfruptăm mult prea des la mesele noastre: carnea de prunc fraged ar fi aşadar bine venită, fiind de o mie de ori mai gustoasă, mai bună şi mai arătoasă decît cea de porc; un prunc întreg la frigare ar fi, bunăoară, tot ce poate fi mai potrivit pentru o serbare dată de Măria Sa Lordul Primar, sau chiar pentru oricare alt bairam obştesc. Dar nu mă mai lungesc, căci doresc a fi scurt şi cuprinzător.

Socotind în Dublin o mie de familii care ar cumpăra regulat carne de prunc, — la care se adaugă familiile care ar deveni muşterii doar în anumite ocazii ca: cununii, botezuri, ş.a. — cred că nu greşesc cînd spun că oraşul nostru ar avea nevoie, pe an, în jur de douăzeci de mii de capete carne de prunc proaspăt; pentru restul Ţării (unde s-ar putea vinde şi ceva mai ieftin) ar rămîne nu mai puţin de optzeci de mii de capete.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

▲ Gravură originală ilustrînd ediția franceză de la 1756 a operelor lui Swift — Lausanne și Genève, Bousquet & Comp. Biblioteca Academiei R. S. România.
◄ (ansamblu și detaliu)

Cred că singura obiecțiune ce s-ar putea aduce măsurilor cerute în această *Jalbă*, ar fi că ele ar duce la o grabnică împuținare a populației Regatului. Trebuie să recunosc deschis că tocmai acesta mi-a fost gîndul călăuzitor atunci cînd am purces să-mi arăt umila părere: dar aș dori foarte mult ca cititorul să nu treacă cu vederea faptul că tot ceea ce spun

https://biblioteca-digitala.ro

aici privește *numai și numai Țara Irlandei*, și în nici un chip vreo altă țară, nici pe cele ce vor fi fost, nici pe cele ce sînt, nici pe cele ce vor mai fi vreodată. Așa că nu vreau să aud pe nimeni venind cu sfaturi și cu povețe de felul acestora: că ar fi mai bine să se pună bir de șase șilingi la liră pe bunurile absenteiștilor; că să nu mai întrebuințeze nimeni îmbrăcăminte sau mobilă decît din manufacturile țării; că orice marfă de lux din străinătate ar trebui cu desăvîrșire oprită; că ar fi cazul ca femeile să fie lecuite de racilele risipei, fuduliei, vanității, trîndăviei și patimii jocului; că toată lumea ar trebui să deprindă virtuțile economiei, prudenței și cumpătării; că ar trebui să ne iubim mai mult Țara — că pînă și laponii și topinamburii[1] ne-au luat-o înainte în această privință; că ar fi cazul să mai lăsăm cearta și sfada și să nu mai facem ca iudeii, care se sfîrtecau unii pe alții în chiar clipele cînd Ierusalimul cădea sub sabia vrăjmașului; că s-ar cădea să băgăm mai mult de seamă și să nu ne vindem conștiința și neamul pentru nimic în lume; că domnii moșieri n-ar fi rău să arate barem un grăunte de îndurare față de dijmașii lor. Apoi: că negustorii s-ar cădea să-și facă meseria cu mai multă cinste, conștiinciozitate și pricepere: căci, dacă s-ar putea da azi o hotărîre cum că de acum încolo doar mărfurile noastre să fie vîndute în prăvălii, cu siguranță că i-ai vedea punîndu-și îndată la un loc puterile să găsească mijlocul cel mai sfînt de a jecmăni în fel și chip pe cumpărători și în aceste împrejurări; și pentru nimic în lume n-ar veni cu o hotărîre dreaptă, de a-și vedea de treabă cinstit, deși toată lumea nu așteaptă altceva de la ei.

Iată de ce nu voi îngădui nimănui să-mi vorbească despre cele pomenite mai sus, și alte asemenea dezlegări, mai înainte să se nască barem o licărire de nădejde că oamenii vor încerca cu inimă sinceră să le aducă la îndeplinire.

În ceea ce mă privește, m-am săturat de ani de zile să tot vin mereu cu cugetări și vedenii zadarnice, așa că mi-am pierdut nădejdea. Din fericire însă, în cele din urmă, am putut descoperi măsurile înfățișate în această *Jalbă*, care, pe lîngă faptul că sînt un lucru cu desăvîrșire nou, nu costă și stau *pe de-a întregul în puterea noastră*; pe de altă parte, nu cădem nici în primejdia de a supăra stăpînirea ANGLIEI; deoarece noua marfă nu se va vinde în afară, carnea de prunc fiind mult prea fragedă spre a fi ținută mult la saramură; cu toate că, — dacă stau să mă gîndesc

https://biblioteca-digitala.ro

mai bine, — v-aş putea spune numele unei ţări care ar fi bucuroasă să ne poată înfuleca cu mic şi cu mare, chiar fără pic de sare.

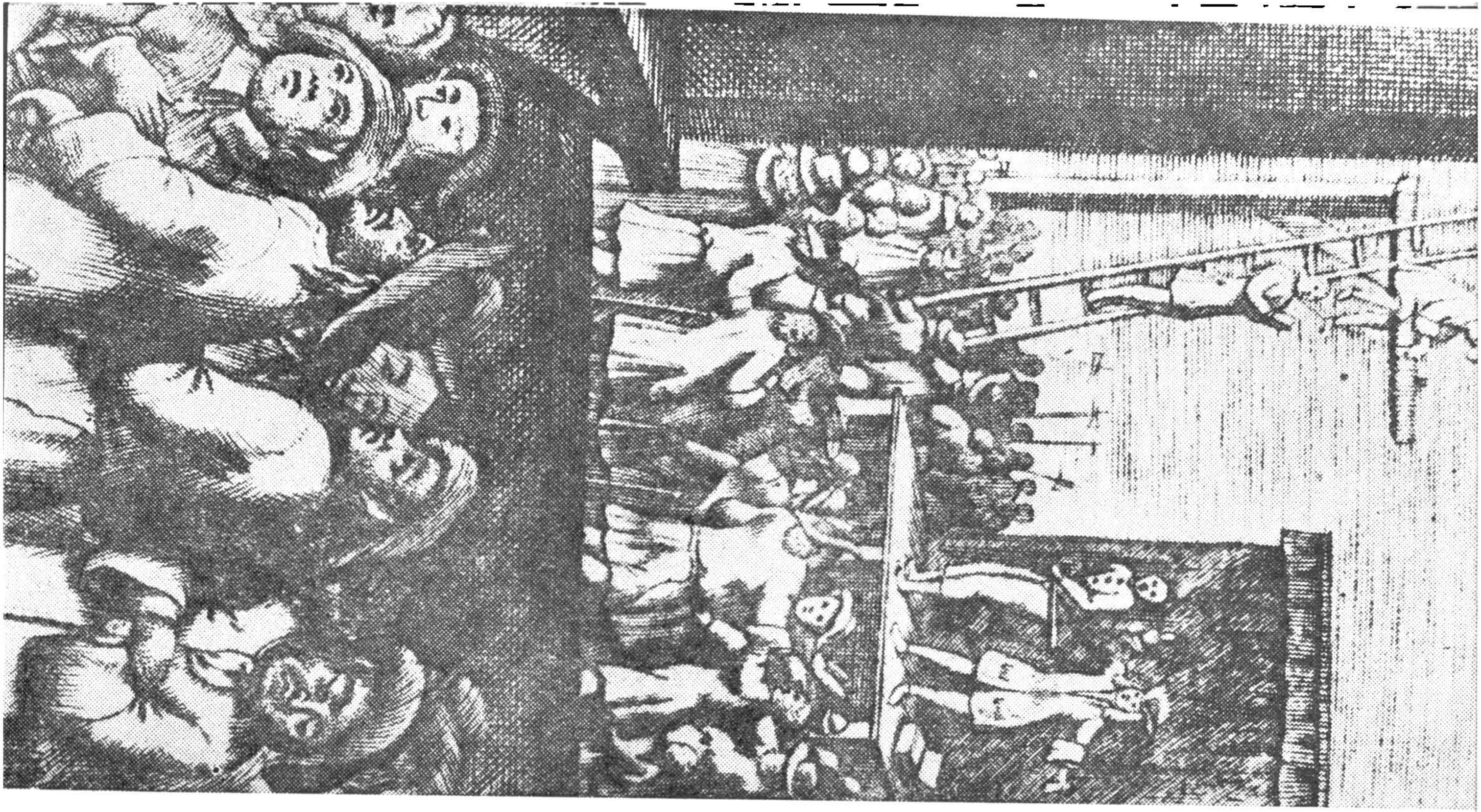
În cele din urmă, nefiind chiar atît de îndărătnic ca să ţin cu tot preţul la părerile mele, n-aş avea nimic împotrivă să primesc şi pe ale celorlalţi, mai cu seamă dacă ar veni din partea unor oameni cu scaun la cap, dovedindu-se totodată la fel de nevinovate, de puţin costisitoare, uşoare si eficiente, ca cele pomenite de mine mai sus. Dar, înainte ca să fiu întîmpinat cu obiecţii la propriul meu proiect prin idei noi şi mai bune, doresc foarte mult ca autorul (sau autorii) acestora să aibă bunătatea de a lua în consideraţiune următoarele două puncte: unu, să se gîndească bine unde vor putea găsi hrană şi îmbrăcăminte, pentru o sută de mii de guri şi de pîntece *nefolositoare*. Doi, avînd în vedere că în această Ţară trăiesc un milion de făpturi care, la chip şi înfăţişare, fac parte din neamul omenesc, să caute să adune în gînd mijloacele lor de trai laolaltă, şi să vadă dacă rezultatul nu e cumva o datorie de două milioane de lire sterline; să nu uite pe de altă parte că cerşetorilor de meserie li se adaugă numărul foarte mare al fermierilor, sătenilor şi plugarilor, — care împreună cu nevestele şi cu copiii lor, sînt cerşetori *de fapt*; rog deci pe politicienii cărora propunerea mea le-ar displace, să aibă cutezanţa de a merge pe la părinţii unora din muritorii despre care vorbeam adineaori, şi să-i întrebe dacă nu cred cumva că ar fi fost mai bine să fi fost cumpăraţi spre înfulecare la vîrsta de un an de zile, — după cum am arătat mai sus — şi să fi scăpat pentru totdeauna de pacoste şi de nenorociri; de jecmănirea moşierească; de îndatorirea de a plăti dăjdiile neavînd nici bani, nici meserie; de de lipsa unui adăpost împotriva vîntului şi a frigului; de un viitor din ce în ce mai negru pentru copiii lor, şi pentru copiii copiilor lor.

Mărturisesc cu mîna pe inimă că nu sînt cîtuşi de puţin mînat de vreun interes personal în străduinţa mea de a dovedi dreptatea acestei *Jalbe*, singurul lucru pe care l-am urmărit şi îl urmăresc fiind bunăstarea obştei, propăşirea negoţului, grija pentru vlăstarele Ţării, uşurarea sărmanilor şi un dram de desfătare pentru cei avuţi. Ţin să adaug că nu am copii mici şi, prin urmare, nu mă aştept să cîştig de pe urma acestei *Jalbe* nici măcar cinci parale: nevasta mea nu mai poate rămîne grea, iar ultimul nostru vlăstar a împlinit vîrsta de nouă ani.

În româneşte de ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



Gravură originală, ilustrînd ediţia franceză de la 1756 a operelor lui Swift — detaliu şi pagină — (Lausanne, Genève, Bousquet & Comp.) Biblioteca Academiei R.S.România.

https://biblioteca-digitala.ro

MIHNEA GHEORGHIU

IRLANDA

nimic despre cei vii dacă nu-i adevărat

Atunci cînd am văzut pentru prima oară Irlanda la fața locului, după mai bine de un deceniu de interes și cercetări livrești, două imagini festive m-au frapat, desprinse din stema și insignele irlandezilor: harpa heraldică din vremea lui Ard Ri « marele rege » și deviza doctorului Hyde, primul președinte al republicii: « *nimic despre cei vii, dacă nu e adevărat* », replică la generozitatea dictonului latin față de cei morți.

Dintre amintirile numeroase notate în jurnalele mele de călătorie, aș vrea să reamintesc una sau două, încercări de a spune adevărul și despre morți:

Munster e una din cele patru provincii ale Irlandei, iar Kinsale (în galică: « Capul de maree »)portul ei cu cea mai fascinantă istorie din vremurile anglo-normande, crescut în jurul bisericii de piatră a Sfîntului Multose, construită prin 1190 și care de atunci patronează sălașul corăbiilor ce se aventurau pe apele reci ale asfințitului.

Coborîsem povîrnișul asfaltat, mai jos de Compass Hill, în cartierul căsuțelor și micilor taverne cu iz iberic, din secolul al XVIII-lea, unde portul visează ca un enorm amfiteatru părăsit. Însoțeam un gazetar de la *Cork Examiner*, venit să raporteze despre marele concurs tradițional de pescuit în Ocean care adună anual amatori din mai multe țări. Unul dintre ei scosese dimineața un pește de 150 de livre și acum se fotografia cu el în cîrlig.

Venisem de fapt la Kinsale să văd locul unde lăsase ancora în 1703 William Dampier ca să-și călăfătuiască nava « St. George » (26 tunuri, 120 oameni la bord) și să se întovărășească cu Charles Pickering, căpitanul galionului « Cinque Ports », pentru o misiune în America spaniolă. Fiindcă citisem că *șeful de echipaj de pe « Cinque Ports » a fost Alexander Selkirk, alias Robinson Crusoe.*

De la Kinsale, în insulele chiliene Juan Fernandez (« Insula Deznădejdii »), sînt peste 17.000 de kilometri de drum fără pulbere; o asemenea călătorie dura pe atunci cam douăsprezece luni, ținînd seama de escalele trebuitoare și de filibustieri.

După aventura cunoscută (verificată ceva mai tîrziu de un alt căpitan de cursă lungă), Selkirk s-a întors aici, comandînd nava « The Increase », apoi s-a înfățișat la Londra să reclame că povestea captivității lui solitare i-a fost furată de domnul Defoe, aducîndu-i aceluia bani și glorie, iar pe el lăsîndu-l mofluz.

https://biblioteca-digitala.ro

Poate că e o legendă pescărească, cum numai la Kinsale se pot asculta, dar nici adevărul, precum se știe, nu-i prea departe.

Eșuat pe singuratecu-i ostrov, eroul lui Daniel Defoe își începe astfel jurnalul nemaiauzitului său periplu:

« 30 septembrie 1659. Eu, sărmanul Robinson Crusoe, naufragiind în timpul unei furtuni îngrozitoare în preajma unei coaste care se zărea în apropiere, am fost adus pe țărmul acestei insule blestemate și pustii, pe care am numit-o Insula Deznădejdii . . . »

Ori de cîte ori am recitit aceste rînduri — și nu cunosc încă pe nimeni care să nu fi recitit cu plăcere în viața lui *Viața și aventurile stranii și uimitoare ale lui Robison Crusoe, marinar din York* — m-am întrebat care să fi fost pricina misterioasă a alegerii acestei date anume pentru începutul robinsonadei; de ce tocmai 30 septembrie 1659? Ca și *Călătoriile lui Gulliver*, cu care, în cronica literelor engleze, este contemporană, cartea lui Daniel Defoe este o operă demonstrativă, scrisă de un om foarte talentat, și foarte dezamăgit de viața și meseria de scriitor profesionist, într-o vreme în care stîlpul infamiei pentru preacutezători nu era numai o metaforă gazetărească, precum nici conformismul bisericesc și închisoarea datornicilor, instituții din « binefacerile » cărora autorul gustase de ajuns ca gîndul la ele să-l urmărească pînă la marginile desperării. Și m-am întrebat adesea dacă ochii minții noastre, de tineri cititori, n-au împins prea departe de Albion « țărmul acestei insule . . . pe care am numit-o Insula Deznădejdii » . . .

Să ne fie iertat, prin urmare, dacă în albul imaculat pe care istoria literară îl lasă, de trei secole, în dreptul datei nașterii lui Daniel Defoe — presupusă a fi cîndva între 1659 și 1661 (căci, din cochetărie, scriitorul n-a mărturisit-o niciodată) — ne vom îngădui să scriem data primei însemnări a *Jurnalului* lui Robinson, ca zi de naștere a creatorului său.

Dacă ar fi să chemăm noi argumente plauzibile în sprijinul celui ipotetic al nostru, trebuie să reamintim că, puțin după apariția capodoperei sale, scriitorul a dat la tipar niște așa-numite *Reflecții serioase* pe marginea ei, potrivit cărora istoria lui Robinson nu ar fi decît o autobiografie alegorică; și, în același an, adică în 1719, apărea o malițioasă culegere de pamflete ale unor colegi de breaslă, intitulată, cu o aluzie foarte limpede, *Viața și aventurile stranii și uimitoare ale lui D. D., ciorăpar din Londra*, profesiunea de bază a scriitorului, la acea vreme, fiind îmbrăcămintea bărbătească cu specialitatea ciorăpărie. (Amintiți-vă, de altminteri, cu cîtă nostalgie vorbește Robinson, pe insula lui, despre ciorapii englezești ! . . .)

Dar cum, astfel, ar fi să intrăm într-o controversă nedorită, cedăm bucuroși datele acestei probleme vechilor săi biografi, și așa supraaglomerați de amănuntele unei existențe literalmente senzaționale.

Mă întorc deci, într-o toamnă aburoasă, la Dublin, pe podurile de pe River Liffey la o întîlnire, nesperată și pasionantă, cu orașul, cartierul și prietenii lui Sean O'Casey. Lumea din Dorset Street retrăia în seara aceea, pe scena renăscută a lui « Abbey Theatre », într-o piesă revoluționară cu titlu simbolic.

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de fluviu, pe malul drept, piatra cenuşie, gazonul umed şi solide grilajuri sumbre împrejmuiesc amintiri mai vechi ale cetăţii irlandeze: Dublin Castle, Trinity College şi la adăpostul unei coline pururi verzi, St. Patrick's Cathedral.

Cobori treptele de lespezi tocite şi prin ogiva porţii de lemn ferecat, cu două uşi, pătrunzi în catedrala istorică unde este înmormîntat decanul ei de la mijlocul secolului al XVIII-lea, precum te instruieşte epitaful latinesc, săpat în marmura de pe peretele din dreapta intrării. Acel faimos epitaf, care irumpe din adîncurile unei inimi lacerate de o neistovită indignare la adresa făţărniciei confortabile şi cheamă pe cititor să imite, dacă-i vrednic, încumetarea bărbătească a răzbunătorilor libertăţii. Îl copiez întocmai, aşa cum l-am aflat, sub o lumină discretă lîngă bustul celui răposat la 19 octombrie 1745:

Hic depositum est corpus
JONATHAN SWIFT S. T. D.
Hujus Ecclesiae Cathedralis
Decani
Ubi saeva indignatio
Ulterius
Cor lacerare nequit
Abi viator
Et imitare, si poteris
Strenuum pro virili
Libertatis Vindicatorem.

Scriam, cu alt prilej, despre ciudata aureolă pe care posteritatea i-a făurit-o lui Swift, ca scriitor pentru copii, din cauza unei interpretări simpliste a aventurilor lui Gulliver piticul-uriaş, uitînd că, pe vremea lui, autorul se declara satisfăcut că operele sale « în loc să distreze lumea, o fac să turbeze ». În realitate, Swift este întemeietorul pamfletului literar englez.

Swift era şi în viaţă la fel de neîmblînzit şi de dîrz. I se spunea « nebunul de popă », din pricina ieşirilor lui necontrolate. Nimic nu-l revolta mai mult decît resemnarea politică. Era temut şi singur. Fără titluri şi avere, a fost puternic prin simpla influenţă personală a unui talent redutabil. Prea puţin, pentru Anglia georgiană a noilor milionari.

În ultimii şapte ani de viaţă, el n-a făcut decît să supravieţuiască spiritului său rătăcit. « Nebunul » de popă înnebunise de-a-binelea, pierdut într-o lume interioară, de nepătruns, definitiv opacă la orice solicitare a inteligenţei. Nici o femeie n-a venit să-l plîngă pe acest cleric bătrîn, a cărui existenţă începuse ca într-un roman de Dostoievski şi se sfîrşea ca într-unul din labirinturile lui Kafka . . .

Eram sătul de toate aceste bătălii cărturăreşti cînd am pătruns în atmosfera paşnică şi rece a trecutelor vieţi. Un romb de alamă lustruită, ca o ramă de lumină, însemna pe o lespede, cîţiva paşi mai încolo, locul de veci al marelui neliniştit. Apoi, ca la o bătaie de clopot, am tresărit, citind alt nume, alături, într-un romb mai mic: Esther Johnson Stella 1728.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce căuta, în acest sanctuar al eroilor fără biografii sentimentale, această biată femeie părăsită de noroc şi lipsită de orice glorie, afară de a ceea a discreţiei care a ucis-o?

Fusese o şcolăriţă cuminte, copil din flori a unui senior englez, stăpînul casei în care tînărul Swift îndeplinea o slujbă de servitor intelectual. O revăzuse apoi la Dublin, unde această adolescentă, rezervată şi frumoasă, venise să se stabilească spre a-şi urma învăţătorul prea luminat, ca o umbră credincioasă.

Leul care intrase în arena politică a Angliei se retrăgea la Dublin ca să-şi lingă rănile. Şi să-şi afle tihna lîngă singura fiinţă care nu-i solicita decît dreptul de a-l admira fără să-l judece şi de a-l aproba fără să-l înţeleagă. Relaţiile dintre ei erau decente şi tandre, o « amitié amoureuse » mereu reţinută de teama diferenţei de vîrstă (15 ani); viaţa lui agitată şi depărtarea nu-i îngăduiau să o angajeze mai mult.

Între 1710 şi 1713, legat de Londra, îi scria la două săptămîni, cîte una din acea serie de scrisori, fără seamăn în literatura epistolară engleză, cunoscută azi sub numele de *Jurnal pentru Stella*. Din acei ani ne-a rămas de la ea poemul *De gelozie* care începe aşa:

Puteri cereşti, fiţi scut, să nu răsară,
Pe chipul meu, a inimii ocară. . .

Pălăvrăgeala saloanelor şi a cafenelei «literare i-au ruinat liniştea şi sănătatea. Despre toate acestea femeia nu cuteza să-i vorbească Decanului furios. Mai ales că într-un asemenea moment de supărare pe lume, nefericit moment, l-a oferit căsătoria, secretă şi poate neconsumată, despre care s-a scris prea mult şi prea puţin pînă astăzi.

Agonia Stellei, discretă şi frumoasă ca ea însăşi, a ţinut cîţiva ani. In Ianuarie 1728, cînd i s-a adus la decanatul catedralei, ştirea morţii domnişoarei Esther Johnson, în vîrstă de 43 de ani, şi-a continuat şedinţa de lucru cu colaboratorii, cîteva ceasuri încă, apoi s-a închis în odaia lui, ca într-o celulă de uitare, singur cu remuşcările. Şi cu o buclă de păr negru, păstrată într-un plic gălbenit, din fundul sertarului cu predici.

Acuma odihnesc alături şi paşii trecătorului ating numele lor, în St. Patrick's Cathedral.

Această fantezie lirică a pietăţii irlandeze, de a alătura întru veşnicie, două fiinţe cărora lumea nu le-a îngăduit tihna convieţuirii fireşti pe pămînt, pare născocirea unei agenţii de turism. Dar s-a întîmplat pe vremea lui Dimitrie Cantemir, cînd oamenii nu învăţaseră prea bine preţul lacrămilor de publicitate. Şi am simţit urcîndu-mi-se în gîtlej nodul unei emoţii adevărate, pentru gazetarul ursuz cu guler alb şi perucă de înalt prelat, conştient de efortul său pur spre virtute şi adevăr, în care l-am intuit pe marele timid care şi-a ratat viaţa temîndu-se de gura lumii, ca ultimul dintre seminarişti.

https://biblioteca-digitala.ro

Cucerirea lui Swift

Cu un sentiment de oarecare jenă constatăm la citirea bibliografiei traducerilor românești din Swift pe care ne-o oferă chiar ediția lui Brezianu * că abia acum, în 1971, la peste 250 de ani de la apariție, ne bucurăm de prima versiune românească a unora dintre cele mai importante lucrări ale satiricului englez. Dar, la drept vorbind, pînă în 1947 nu dispuneam de o traducere serioasă nici măcar din Gulliver (au venit de atunci două, datorate, cea dintîi Verei Călin, cealaltă lui Leon Levițchi). Iar premiera absolută a traducerilor swiftiene are loc în 1848, la mai bine de 100 de ani după moartea decanului. (Este vorba de traducerea lui I.D. Negulice, confruntată cu originalul englez de D. Em. Angelescu). Lucru foarte curios, dacă ne gîndim că cel mai tîrziu în jurul lui 1800, contemporani ai lui Swift, precum Pope sau Addison erau temeinic citiți la noi și începeau să fie traduși. Desigur, o primă explicație găsim în proasta reputație care se îndîrjea să pedepsească intransigența crudă a marelui prozator. Poate că, pe de altă parte, era nevoie de o maturizare a conștiinței literare de la noi, a unui surplus de informație filozofică și culturală care să îngăduie funcționarea lină a subtilităților swiftiene. Dar poate că, pur și simplu, o cultură cum era cea română în secolul XIX și la începutul secolului XX avea o instinctivă reacție de apărare, se ferea de un spirit prea coroziv, capabil să pătrundă pînă în adînc și să rănească nervi delicați, esențiali, ai inițiativei culturale. Să nu comentăm acum și aici dacă astfel de rafinamente sînt justificate și dacă ele au constituit în adevăr un beneficiu; să ne bucurăm pur și simplu că țin de o întreagă mare etapă depășită.

Ediția lui Brezianu pune în fața cititorilor o selecție foarte solidă, a cărei unitatea centrală e *Tale of a Tub* (Povestea unui Poloboc) dar din care nu lipsesc *Bătălia dintre Cărțiie Antice și Moderne*, *Lucrarea mecanicească a Spiritului*, piese de rezistență ale satirei swiftiene. A fost deja semnalată și regretată absența celebrei *A Modest Proposal*, capodoperă satirică a lumii; mai există însă și alte comentarii de făcut. Regretăm că nu s-au publicat *toate* « scrisorile postăvarului » în loc de una singură; că atît *Îndreptările spre folosul slugilor* cît și *Culegerea de politicoase și cultivate conversații* ne sînt oferite parcimonios în versiune românească. Evident, există aici limitări de spațiu pe care trebuie să le înțeleagă chiar și cititorul cel mai nesățios. Ne putem totuși pune întrebarea dacă, în cazul unui eveniment așteptat de mai bine de două secole, aceste imperative nu ar fi putut fi înduplecate. Ne mai întrebăm dacă una dintre soluții nu ar fi fost să se lase pentru moment la o parte eseurile grave non-satirice (de pildă, *Carte*

---

* Jonathan Swift, *Povestea unui poloboc, satire și alte pamflete*, traducere, studiu introductiv și note de Andrei Brezianu, București, 1971, editura Univers, LIII + 379 pagini, 28 lei.

către un june domn, *Către o tînăra domniță* etc.), urmînd ca ele să fie grupate ulterior, într-o ediție aparte, alături de propunerile pentru îndreptatea limbii sau alte lucrări de același fel. Tot lăcomia ne face să presupunem că atunci amuzantele *Bickerstaff Papers* și-ar fi găsit și ele un loc în selecție. N-am vrea ca toate acestea să fie luate drept lipsă de recunoștință; în realitate, poate că ideea de a alcătui o selecție bipolară (cuprinzînd nu numai negarea satirică, ci și afirmarea valorică) va fi mai de folos cititorului, decît ediția mai unitară la care ne fuge gîndul. Nu îi reproșăm lui Andrei Brezianu decît că nu și-a clarificat natura și scopurile opțiunilor sale, atît la nivelul ansamblului, cît și la acela al textelor individuale.

Ediția de față, privită în ansamblul ei, îl înscrie totuși pe Andrei Brezianu în primele rînduri ale cercetătorilor lui Swift de la noi. Aparatul critic ce însoțește ediția este serios și de bună calitate: — note de subsol, binevenite pentru elucidarea aluziilor mai puțin clare, un temeinic capitol de « repere cronologice », o serie de indicații bibliografice asupra edițiilor, a lucrărilor critice, a traducerilor de la noi. Dar este vorba, mai presus de acestea, de studiul introductiv, care, tocmai pentru că Brezianu s-a eliberat de balastul suplimentar al lămuririlor de date, a putut fi o adevărată și închegată clarificare a conținutului artistic și de idei din operele selectate. Se aduc lămuriri suplimentare privind funcționarea « măștii » la Swift, asupra structurii atît de complexe a *Poveștii unui poloboc*, și asupra înțelesurilor pe care conceptul de « formă fără fond » l-ar putea dobîndi la Swift.

De fapt, și poate ar fi locul s-o spunem aici, impresia că opera lui Swift s-ar « ordona » cumva în jurul lui *Gulliver* este falsă, cel puțin din punctul de vedere al autorului însuși, care nu a susținut niciodată un astfel de punct de vedere. Pentru el, *Gulliver* era o simplă lucrare, o satiră oarecare printre multe altele. Swift nu are preocupări estetice în sine, el nu este un autor de ficțiuni. Ca și cei mai mulți dintre contemporanii săi (Defoe, Addison), el se consideră un *publicist* angajat într-o continuă confruntare cu realul. Tocmai de aceea, lucrările sale îi sînt, lui însuși, egal de importante. Pe Swift nu îl interesează de fapt să dea conținut formei, și nici chiar să doboare formele lipsite de conținut, ci îl interesează conținutul însuși. El știe că viciul și absurdul sînt reale și se simte dator să le doboare. El este convins că strîmbătura și întortocherea trebuie îndreptate, își suflecă fără întîrziere mînecile și se apucă de treabă. Swift este un *practician*. El nu are preferințe pentru una sau alta din operele sale — fiecare din ele este bună în măsura în care și-a îndeplinit scopul. (În acest sens poate că *Scrisorile Postăvarului* i-au fost mai dragi decît *Gulliver*). Swift este un practician, și ura lui împotriva abstractului trebuie înțeleasă și în acest fel, ca ura unui om care nu poate accepta să se despartă de real. Dar tocmai pentru că este un practician, are interesul cel mai ascuțit pentru tehnică, pentru stil. El știe, ca orice practician adevărat, că dacă vrei să acționezi asupra conținutului, trebuie să te preocupi de formă, el știe că scopul stimulează mijloacele, că meșteșugarul este adevăratul cuceritor al realului.

Brezianu înțelege foarte bine această optică a lui Swift, și, de aceea, dedică a doua jumătate a studiului său unei strălucite analize a stilului lui Swift. Spunem strălucite în deplină cunoștință de cauză, întrucît recursul la aparatura de figuri retorice azi uitate, dar acum 250 de ani extrem de vii în conștiințele culte, reprezintă un procedeu pe deplin nou în cercetarea swiftiană pe plan mondial. Ar fi păcat dacă cele cîteva pagini dedicate antiparastazei, parodiastolei, chleuasmului mimezei etc. nu ar fi extinse într-un studiu exhaustiv, cu aspecte statistice, dar și de valorificare a ponderei diverselor procedee retorice, a îmbucării lor, a semnificațiilor. Ar fi interesant de știut dacă diversele « obrăzare » recurg la procedee

https://biblioteca-digitala.ro

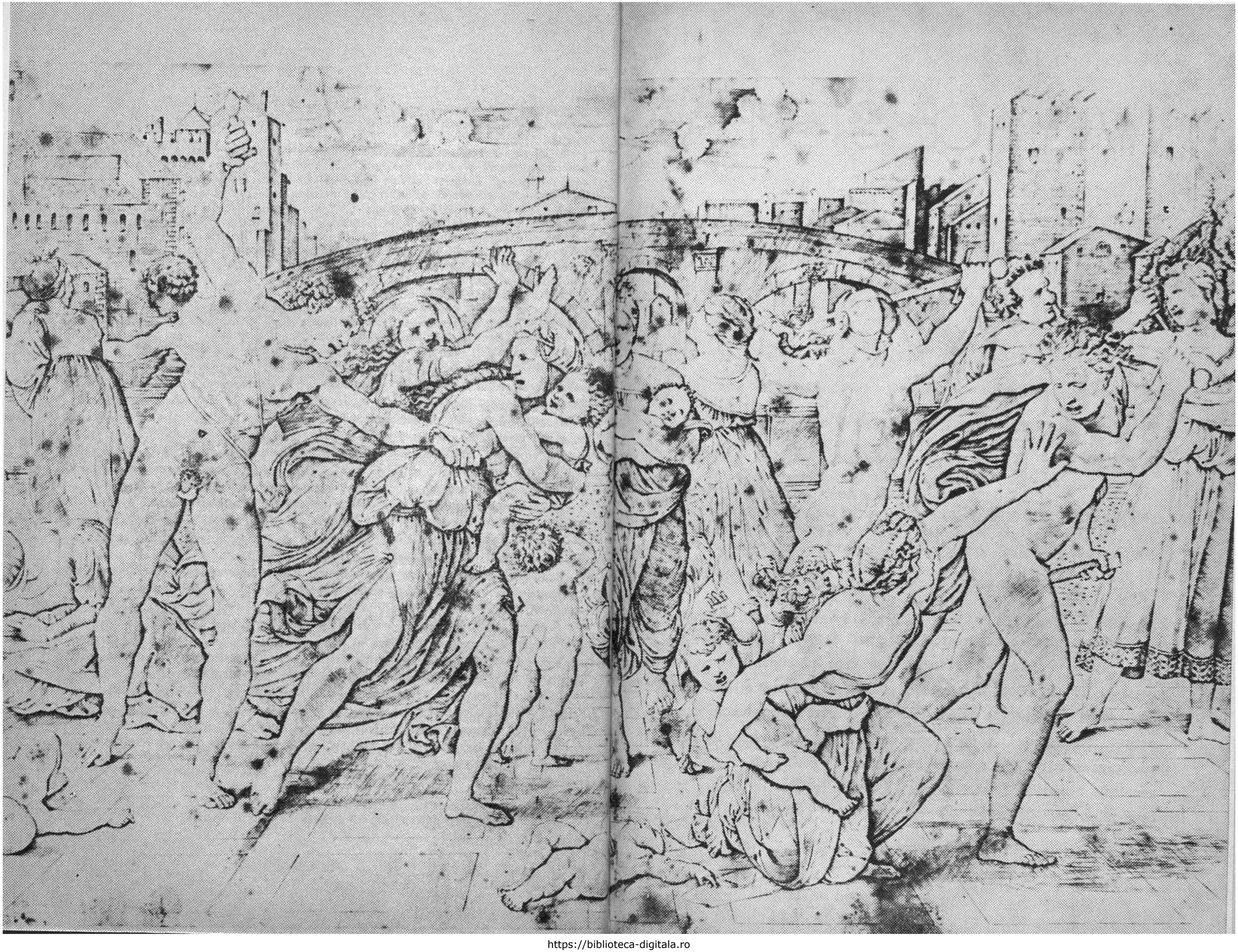
diverse sau asemănătoare, întrucît ni se pare că «măştile», se constituie din segmente care sînt tocmai procedeele, acestea constituind puntea dintre autor şi mască.

În sfîrşit, să spunem cîteva cuvinte despre traducerea propriu zisă, realizarea cea mai evidentă a ediţiei. Brezianu este unul dintre foarte puţinii noştri traducători *conştienţi*, conştient atît de faptul că tălmăcirea este o artă lucidă şi dificilă, conştient cînd se decide să utilizeze o metodă consecventă de lucru şi de zidire a unui stil. O spune el însuşi atunci cînd face trimiteri la Cantemir şi cînd scotoceşte voluptuos prin adîncimile lăzilor cu cuvinte româneşti mai vechi. Dar, să subliniem categoric, nu e vorba aici de un simplu proces de abilă arhaizare care, în sine, nici nu ar fi chiar atît de neobişnuit. La drept vorbind arhaismele nici măcar nu sînt atît de importante numeric pe cît s-ar părea la prima vedere. Ele sînt folosite în puncte cheie, adică tocmai acolo unde traducătorul obişnuit le-ar fi evitat. Mai interesant este însă procesul de *traducere al ritmurilor*. Swift foloseşte propoziţii relativ scurte în fraze de obicei lungi, organizate în mai multe serii de simetrii (contrastante sau similare), după principii destul de frecvente în neo-clasicismul francez sau englez. Vocabularul e simplu, clar, tăios; latinismele sau termenii mai speciali apar numai în anume puncte alese cu grijă. O traducere fidelă a acestui ritm şi a acestei structuri a segmentelor ar fi impus o severă artificialitate de natură modernistă şi o abandonare a valorilor arhaice. Brezianu renunţă lucid şi hotărît la această alternativă; el preferă să topească fraza swiftiană în unităţi noi, proprii limbii române. Pasta din care se face fraza este mai groasă, mai colorată decît în originalul englez, cuvintele mustesc, palpabile, concrete, mai calde decît la Swift. Traducătorul nu se sfieşte să taie frazele mai lungi în chip diferit, să le reaşeze. Aici se pot strecura şi eventuale abateri sau contrasensuri; metoda lui Brezianu care exlude, cum am văzut, reproducerea literală, nu poate avea drept supremă prioritate fidelitatea scrupuloasă. El *rescrie*, urmăreşte sensul general, dar limbajul este mai sfătos şi mai encomiastic, propriu unui secol al XVIII-lea românesc; are nevoie de sintagme mai bogate pentru a reproduce lapidarităţile şi ascuţimile directe ale lui Swift.

Rezultatul final al acestor translaţii este un text unitar, de o remarcabilă consecvenţă şi frumuseţe, care poartă pecetea unei gîndiri originale şi organice. Avem în faţă un *Swift românesc*, în cel mai adînc sens al cuvîntului: tălmăcirea lui Brezianu este un eseu despre felul cum ar fi putut scrie Swift dacă ar fi folosit drept vehicul limba română. Fără îndoială se pot imagina sau admite şi alte metode de lucru; fără îndoială se pot aduce destule critici atît selecţiei, cît şi traducerii ca atare, iar unele le-am amintit mai sus. Avem însă de-a face cu una din cele mai bune traduceri din engleză în română făcute la noi, o traducere plină de farmec, care se citeşte cu voluptate, de o concepţie conştient aleasă şi consecvent urmată. Întreaga ediţie frumos ilustrată, legată şi culeasă, reprezintă un act de cultură, iar rezultatul ei final, volumul, se aşează cu plăcere şi mîndrie în rafturile bibliotecii noastre.

Uciderea pruncilor, de Marc Antonio Raimondi, gravură din secolul XV ▶
(Colecţia Cabinetului de stampe al Academiei R.S. România)

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

WALLACE STEVENS

POEȚI DESPRE POEZIE

Cu acest eseu revista noastră duce mai departe publicarea cîtorva din textele moderne de răsunet prin care personalități literare de prestigiu (T. S. Eliot, Ezra Pound, Gottfried Benn, ș.a.) au limpezit înțelegerea poeziei și a sensurilor ei în raport cu realitatea contemporană. Culese de pe meridiane culturale diverse, eseurile viitoare vor avea menirea de a închega în sinteză antologică o sumă reprezentativă a vederilor marilor poeți ai secolului XX cu privire la arta cuvîntului.

https://biblioteca-digitala.ro

POESIS ŞI ASEMĂNARE

Acurateţea exprimării literare înseamnă acurateţă faţă de însăşi structura realităţii.

Astfel, dacă dorim să formulăm o teorie adecvată a poeziei ne convingem şi de necesitatea unei cercetări a structurii realităţii, — realitatea alcătuind referinţa centrală către care întreaga poezie converge. În legătură cu acest lucru am putea încerca să examinăm una din componentele semnificative ale structurii realităţii, să zicem asemănarea.

Privitor la asemănarea lucrurilor din natură, trebuie recunoscut în primul rînd că aceasta îmbracă forma unui raport, căci, într-un anume sens, există asemănări între toate lucrurile de pe lume. Să luăm de exemplu priveliştea unei lungi limbi de nisip întinsă pînă dincolo de zare, străjuită pe de o parte de o perdea de arbori, mărginită pe de altă parte de talazurile mării. Cerul e fără nori, iar soarele roşu. În ce sens putem spune că lucrurile din acest tablou sunt asemănătoare? Există fireşte suficient de mult verde în mare ca să-l putem pune în raport cu coroanele arborilor. Cerul e destul de bine oglindit în apa mării pentru a da naştere, într-un anume sens, şi aici asemănării. Plaja e galbenă, — între verde şi albastru. Prin urmare, lumina ca atare creează aci o unitate nu numai în depărtările orizontului, unde nuanţele se estompează, dar chiar în contactele mai apropiate ochiului. Păstrînd fireşte proporţiile, putem la fel să afirmăm că fiecare bărbat se aseamănă cu toţi bărbaţii, fiecare femeie se aseamănă cu toate femeile, anul acesta se aseamănă cu anul trecut. Fără îndoială că începutul timpului îşi va afla asemănare la sfîrşitul veacurilor. Se consideră că o lume seamănă cu cealaltă.

---

* « The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination » by Wallace Stevens, Vintage Books New York, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

Ziceam că asemănarea dintre lucruri reprezintă una din componentele semnificative ale structurii realităţii. Semnificativă, tocmai pentru că făureşte raportul sus-amintit. Constitue o trăsătură de unire. Stă la temelia aparenţei. În sfera naturii, acest raport leagă două sau mai multe părţi ale realităţii. În sfera metaforei (deşi metamorfoză ar fi termenul mai potrivit, folosesc cuvîntul ca simbol desemnînd acel aspect poetic ce ne reţine pentru moment atenţia, crearea anume de asemănări prin opera imaginaţiei) — în sfera metaforei, zic, asemănarea poate acoperi trei situaţii: mai întîi, între două sau mai multe părţi ale realităţii; apoi, între un lucru imaginat şi un lucru real, ca de pildă între muzică şi tot ceea ce poate fi evocat de muzică; şi, în sfîrşit, între două lucruri imaginate, ca de pildă atunci cînd spunem că Dumnezeu este bun, — întrucît afirmaţia implică asemănarea conceptelor de divinitate şi de bunătate.

Nu este vorba aci de identitate. Atît în domeniul naturii cît şi în cel al metaforei, identitatea reprezintă de fapt un punct mort, unde asemănările dispar. Dacă dublura leită a unui ins ar intra pe uşă, ar lua loc într-un scaun, şi ar începe să articuleze cuvintele avute în minte de prototipul său, nu am putea vorbi decît tot de asemănare. James Wardrop scria de curînd în Signature*:*

Menirea presei este să furnizeze unui public indefinit multiplicarea virtualmente indefinită a unui număr de texte identice.

Fireşte că natura nu-i atît de mecanică, în ciuda şirului ei nesfîrşit de dimineţi şi de seri, în pofida mulţimii locuitorilor Chinei, Indiei sau Rusiei, a tuturor valurilor, tuturor frunzelor şi tuturor mîinilor ce se cuprind în ea. Prodigiul naturii e nu indentitatea, ci asemănarea, iar universul reproducerii e, pentru ea, nu linie rulantă de asamblare, ci o necontenită facere. Şi pentru că aşa stau lucrurile în natură, aceeaşi este situaţia şi în universul metaforei.

Nu ne vom ocupa de imitaţie. Deosebirea între imitaţie şi asemănare e un efect al arguţiei minţii. Imitaţia s-ar putea descrie ca rateu al identităţii. Comportă în sine un ce artificial. Nu se împărtăşeşte din fortuit, ca metafora pură. Imitarea unui lucru din sfera naturii poate uneori depăşi graniţele identităţii, trecînd în preternatural. Poate deci evita demonetizarea. Dacă e imitarea unui lucru din sfera metaforei, înseamnă însă că-i lipseşte viaţa, şi tocmai aici stă nepotrivirea. În metaforă asemănarea e o activitate a imaginaţiei; şi, în metaforă, imaginaţia este viaţă. În metafora chineză exista de pildă un mănunchi de teme la care poeţii recurgeau în mod obişnuit — aşa cum pictorii şi gravorii primitivi ai Apusului recurgeau în mod obişnuit la diverse subiecte, să spunem, la motivul încununării Fecioarei de către îngeri. Variaţiunile pe asemenea teme nu ţineau nici de imitaţie, nici de identitate, ci de asemănare.

În sfera realităţii există un nivel de asemănării care, de fapt, este însuşi nivelul naturii. În sfera metaforei un atare nivel nu există. Dacă ar exista, el ar constitui un nivel al asemănării propriu sferei imaginaţiei: or, acesta nu există. Dacă,

https://biblioteca-digitala.ro

într-o bună zi, spre surprinderea noastră, ne-am afla față în față cu monsieur *care ne-ar declara că provine dintr-o altă lume, — posedînd de altfel și toate indiciile divinității, trup luminos, nimb, blazonul stigmatelor, — am fi nevoiți să recunoaștem în el o ființă deasupra nivelului naturii, nu însă deasupra nivelului imaginației. Tot astfel, dacă spre uimirea noastră, ne-am trezi față în față cu unul din acei arierați mintali ale căror remarci au ajuns să facă parte integrantă din universul folcloric al programelor noastre de radio — observații făcute aparent fără participarea conștientă a limbii și creierului, ci doar prin acea împroșcătură strănutată, tipică puiului de balenă — în prezența personajului, zic, ne-am vedea siliți să-l categorisim sub nivelul naturii, nu însă și sub nivelul imaginației. Aspectul nu implică însă ideea* de supra *sau* de dedesubt *ci, mai curînd, cea a unei treceri* dincolo. *Spunînd deci nivel, folosim aci o formă prescurtată pentru a desemna asemănarea. Afirmația că imaginația nu comportă nivele de asemănare nu trebuie însă interpretată ca o afirmație potrivit căreia imaginația în sine ar fi lipsită de limite. Din acest punct de vedere, imaginația poate deruta. Puterea ei de a depăși asemănarea cunoaște, firește, o limită iar această limită se află în chiar sfera naturii. Imaginația poate manipula natura, de pildă creînd ființe cu trei picioare sau cinci brațe; nu poate însă făuri o natură integral inedită, să spunem un element suplimentar, avînd creaturi autohtone, proprii, cu deprinderi caracteristice și obiceiuri culinare proprii. De altfel, discutarea noțiunii de nivel înseamnă în fapt discutarea noțiunii de pondere. Iată de ce exagerările calpe sunt, în ultimă instanță, violentări ale echilibrului dintre realitate și imaginație.*

Asemănările dintre obiecte, ca de pildă între două cărămizi, sau două ouă, sunt asemănări elementare. Există o sumedenie de obiecte care, din punctul de vedere a ceea ce ne este sugerat atunci cînd le privim, prezintă asemănări cu alte obiecte: oamenii înșiși ar putea fi incluși în această categorie, Așadar. pe lîngă faptul că un om se aseamănă pe undeva cu toți ceilalți oameni, pot exista și lucruri care să-l facă asemănător cumva cu un ins anumit, și asta chiar în cazul cînd amănuntul asemănării ar consta dintr-o parte detașabilă de persoană, să spunem o perucă. Peruca unui anume ins poate deștepta o apropiere cu alt ins, cumva asemănîndu-se ca atare cu acesta din urmă. O șuviță din părul unui copil evocă întreagă amintirea acestuia, și, în acest sens, îi seamănă. Probabil că o infinitate de lucruri ar putea fi incluse în această categorie. S-ar părea că obiectele legate de un sentiment sunt de natură a dovedi în chipul cel mai grăitor existența acestui tip de asemănare: o amintire păstrată într-un medalion, șapca îmblănită a bunicului, sau păturile țesute de mîna bunicii. Sugestia nemuririi ne poate fi deșteptată de pildă și la privirea unui obiect oarecare de pe prichiciul căminului: aluzia, în cazul acestui gen, e tot atît de reală în mintea celui care o experimentează, ca

https://biblioteca-digitala.ro

și căminul însuși. Chiar în ipoteza că n-ar fi altceva decît parte dintr-un joc adult de-a v-ați ascunselea, ceea ce contează rămîne tocmai faptul că, datorită gamei variate de asemănări pe care le cuprinde, structura însăși a realității reprezintă, în sine, un astfel de joc pentru omul adult. Întreaga sferă a conotației se întemeiază, poate, pe asemănare. Poate că asemănarea, aparent atît de strîns legată de imaginație, este în fapt și mai strîns legată încă de inteligență, — pentru care perceperea asemănărilor nu reprezintă decît o lesnicioasă accelerare.

Tot ce s-a spus mai sus demonstrează existența unor asemănări particulare între lucruri. Asemănarea dintre copil și pantofiorii copilului nu poate probabil exista decît pentru o singură persoană, cel mult pentru două. Prin contrast, o asemănare de domeniul public, ca de pildă asemănarea profilului unui munte cu profilul generalului Washington, există pentru o pătură foarte largă de oameni, coexistînd la rîndul lor cu ferigile ornamentale din parcuri, cu muzica transmisă de difuzoare și cu învățămîntul primar. Ceea ce vedem cu ochii este, de bună seamă, textul vieții, dar meditarea acestui text și revelațiile derivate din această meditație fac parte nu mai puțin din structura realității.

După toate aparențele ar exista o activitate determinatoare a asemănărilor dintre lucruri (plauzibilă, într-un sens, ca un fel de « resort polițienesc » al conformității). Ceea ce vedem cu ochii este de bună seamă textul vieții. Acest text nu-i însă scris de mîna noastră. Ochiul nu creează nimic în perceperea asemănărilor. El nu face decît să contemple. Mintea în schimb, da, — precum pictorul făurind în reprezentare, clădind adică un propriu univers în univers; sau ca muzicianul creînd în muzică — de pildă, în cunoscutele mici piese despre grădini în ploaie, ori despre fîntînile Romei; sau în cunoscutele bucăți mai vaste despre mare, despre pădurile Braziliei, ori despre pădurile Vienei, unde vînătorul obișnuia cîndva să sufle din corn, și unde nu mai departe de ieri, păsările ciripeau nestingherite preludii războiului atomic. A atribui o asemenea activitate dorinței de asemănare nu este lucru greu, din momentul în care, descriptiv, am afirmat-o ca atare. Cît de cumplit ar fi dacă lumea de dincolo s-ar deosebi radical de cea prezentă; dacă la încheierea vieții, în loc să trecem în sfera unor antecedențe, să spunem victoriene, ne-am deștepta într-un tărîm unde, pînă la urmă, nici una din problemele noastre nu și-ar fi căpătat rezolvare, unde nimic n-ar mai aduce a nimic, totul și orice fiind total disimilar față de orice lucru cunoscut, atît în formă și culoare, cît și în sunet și înfățișare, și în oricare alt aspect. A ne lua rămas bun de la generația noastră cu expectativa unei ipotetice continuități în cetatea unui Ierusalim al suprarealismului gol, n-ar putea da sens decît inclinării către amnezie.

Studiul activităților asemănării e una din căile spre înțelegerea poeziei. Poezia e satisfacerea dorinței de asemănare. Prin aceea să satisface o dorință, poezia înseamnă firește desfătare. Dar dacă n-ar însemna decît plăcere,

https://biblioteca-digitala.ro

poezia nu s-ar ridica deasupra nivelului unei mulțimi de alte satisfacții mai mărunte. Singularitatea ei rezidă în aceea că prin însuși actul satisfacerii dorinței de asemănare, poezia parvine să atingă sensul realității, pe care îl scoate în relief, îl înalță și îl intensifică. Dacă-i adevărat că asemănarea reprezintă similitudinea parțială a două lucruri disimilare, ea completează și întărește tocmai ceea ce între ele este comun. Acest lucru devine, prin opera poezie, luminos. Atunci cînd similitudinea apropie lucruri înzestrate cu suficientă demnitate, putem afirma că asemănarea le transfigurează, sau că le sublimează. Să luăm spre pildă asemănarea dintre realitate și oricare dintre proiecțiile ei în sfera credinței sau metaforei. Care este punctul comun împărtășit de acestea? Gloria noțiunii de viață viitoare nu-i oare tocmai o asemenea relație, între o anumită glorie prezentă și gloria viitoare? Strălucirea pămîntului este iluminarea oricărui paradis. Nu-i mai puțin adevărat că nu orice poezie își propune atari grandioase țeluri de transfigurare. Oricine poate însă evoca mintal un număr de figuri cunoscute din care să vedem limpede, de ce și în ce mod, asemănarea place și cît de negreșelnic împărtășește demnitate sensului realității. Imaginile Ecleziastului:

. . . Mai înainte
ca funia din argint să fie ruptă,
ca pocalul din aur să fie spart,
ulciorul făcut cioburi la fîntînă,
iar scripetele să apuce a se frînge...

nu sînt imagini ținînd de limbajul realității, ci limbaj simbolic al metamorfozei sau asemănării, — limbaj al poeziei: ele se referă însă la realitate, sporind intensitatea sensului acesteia și dăruindu-ni-se cu « mlădioasele desfătări ale solemnului », în raport pînă și cu cele mai neînsemnate lucruri. Interesul deosebit al unor atare imagini stă în faptul că îmbinarea lor dă un mănunchi armonic. Atît în proză cît și în poezie, asocierea imaginilor vine spontan, dar, deși între subiect și imagini există un raport firesc, imaginile ca atare nu comportă în mod obișnuit între ele nici un fel de raport de sine stătător. Un grup de imagini armonios îmbinate pot alcătui un poem înlăuntrul unui poem, și chiar neatîrnat, și mai presus de poem. Sugestia poate suna eufuistic. Dacă dorința de asemănare este dorința înfruptării din real, s-ar putea ca această dorință de fruiție — atît de puternică în zilele noastre, să fie în fapt o sete de eleganță. Obîrșia eufuismului trebuie de altfel căutată într-un dor de eleganță: metafora soarelui îi este îndatorată într-o largă măsură. O școală de ascetism scriitoricesc, propovăduind înfrînarea absolută de la asemănare, ar recădea în mod fatal în realitate, irosindu-și în ea întreaga sevă. În cele din urmă și școala metaforică face același lucru.

Proliferarea asemănărilor dă anvergură obiectului. Punctul inițial al acestu- proces, — mai bine zis al acestei creșteri, este atingerea ambiguității. Ambi-

https://biblioteca-digitala.ro

guitatea cea mai prielnică inteligenței poetice e tocmai ambiguitatea prielnică asemănării. În acest caz, intensificarea realului prin asemănare dă contur mai limpede înțelegerii, iar acest spor de înțelegere dăruiește desfătare. Este puțin situația cuiva care, constrîns a trăi mai mult în casă, ar ieși la aer liber nimerind o zi deosebit de frumoasă. Gustul vremii frumoase va fi, în cazul lui, mult mai intens decît la insul deprins zi de zi cu viața în aer liber. Această intensitate de trăire poate în fapt să fie suficient de mare ca să ducă la rafinarea lăuntrică a lumii ambiante și la transformarea ei în replică făurită imaginativ. Scurt spus, atunci cînd ascuțișul pentru real excedează norma realului comun, își făurește singur un real propriu. Important aici e faptul că intensitatea trăirii sensului realității dă naștere asemănării: această realitate secundă, de sine stătătoare, este totuși realitate plină. Mișcarea ar putea fi zugrăvită pe un cadran circular, întîi în sensul acelor ceasornicului, apoi invers. Dacă este adevărat că savoarea vieții este savoare a realității, faptul acesta stabilește de la sine și direcția abordării oportune.

Raporturile dintre eu și realitate se cuvin tratate într-o perspectivă largă. Să nu uităm că, atunci cînd s-a privit întîia oară în oglindă apei, Narcis nu era pregătit ca să-și descopere în păr vreun șarpe încolăcit și gata să-l muște; iar contemplîndu-și ochii, nu se aștepta de fel să întîlnească oglindită o uitătură dușmănoasă; și nici, în general, să se descopere pe sine însuși la centrul vreunei inexplicabile urîțenii, de la care să se simtă nevoit a se trage înapoi înspăimîntat. Dimpotrivă, dacă el și-a iscodit pretutindeni oglindirea chipului, e pentru că faptul sta înscris în principiul însuși al naturii sale, iar pasul următor, expectativa desfătării în aceasta, era tot atît de limpede înscris în principiul firii lui, cum este și în al naturii noastre. Așadar, atunci cînd spunem narcisism *trebuie avută în vedere și o anumită implicație depășind sensul primar al acestui cuvînt. El presupune, printre altele, și următorul principiu: că atunci cînd cercetăm împrejur asemănarea noastră o facem cu conștiința că descoperirea ei este dăruitoare de plăcere; că ceea ce descoperim astfel înseamnă desfătare. Această conștiință este atît de puternică, încît altceva nici nu așteptăm în fond să descoperim. Iar ceea ce este adevărat cu privire la autoobservare, rămîne adevărat și cu privire la observarea asemănărilor dintre lucrurile neavînd legătură cu noi. Spunem astfel că întinderea mării, răsfățată într-o nesfîrșită și calmă oglindire a cerului, se aseamănă cu cerul, iar această afirmație ne place. Savurăm asemănarea pentru același motiv pentru care — dacă ne-ar sta în putință să privim marea ca o oglindă și, făcînd acest lucru, am descoperi în ea dintr-o dată o extraordinară transfigurare a propriei noastre înfățișări — o astfel de experiență ne-ar frapa ca o revelație rară, din cele dăruite cînd și cînd de natură aleșilor ei predilecți. Tot astfel, un arpegiu ne duce cu gîndul la un avînt de aripi, și efectul asemănării este delectabil. Efectul simbolurilor întîlnite în lectura* Ecleziastului *este*

https://biblioteca-digitala.ro

nării este delectabil. Efectul simbolurilor întîlnite cînd citim Ecleziastul *este la rîndul lui delectabil: simbolurile sunt asemănări și asemănările plac; plac pentru că stă scris în principiul însuși al naturii noastre să placă: acest principiu nu este produs derivat al narcisismului, narcisismul însuși fiind doar o dovadă a operativității acelui adevăr după care din descoperirea unei asemănări așteptăm desfătare.*

Am încercat în cele de mai sus să ne apropiem înțelegerea unui anumit adevăr privitor la poezie și să atingem unul din principiile constitutive ale teoriei acesteia. Este vorba de faptul că poezia e incorporată structurii realității. Dacă acest adevăr e demonstrat, înseamnă că am fi îndreptățiți să afirmăm cu suficient temei că structura poeziei și structura realității sunt una, ori că, în fapt, poezia și realitatea sunt una — sau s-ar cuveni să fie. Mai curînd decît teză, aceasta s-ar putea să fie simplă ipoteză. Dar vorbind despre poezie — în profida faptului că ni se pot înfățișa ca ilustrații distante — ipotezele ar putea fi și niște focuri aprinse pe culmi de mîna destinului, — admițînd că această retorică mai are vreun sens.

Există ceea ce am putea numi un gradus ad Metaphoram. *Ca și natura unei piese de teatru, natura metaforei poate fi comică, tragică, tragi-comică, și așa mai departe. Poate fi și poetică. O metaforă poetică, — poetică într-un sens mai specific decît cel în care afirmăm că poezia și metafora sunt una — e aparent poezia însăși, la izvorul ei. El există. E vorba de poezia reprezentată la unul din izvoarele ei, chiar dacă nu în mod necesar cel mai fecund. Dar, ca orice ascensiune în direcția abstracțiunilor care ne interesează mai mult, treptele ducînd înspre această abstracțiune specifică, —* gradus ad Metaphoram *în raport cu sensul general în care poezia și metafora sunt una — nu sunt decît o ascensiune pătrunzînd iluzia adunată împrejurul nostru tot mai strîns, pe măsura însăși a acestei înaintări.*

Cît mai pe scurt, devreme ce, ca și între asemănări, între două lucruri unul va părea totdeauna cumva mai puțin imperfect decît celălalt, — de unde și putința dezvoltării unui anumit perfecționism *— vom spune așadar în încheiere că nu este din cale afară de extravagant a concepe asemănările, și repetările asemănărilor, drept un izvor al idealului. Cu alte cuvinte, metafora se împărtășește cu un aspect din ideal. Nu avem căderea a nesocoti acest aspect doar pentru motivul că am împărtăși credința perimării de mult a acestuia în raport cu viața umanității. Adevărul e că, după noi într-una depășit, idealul ca atare rămîne totuși viu, iradiind trăire fără sfîrșit.*

În românește de ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro

BOWL, CAT ŞI BROOMSTICK

Două personaje stau aşezate pe o banchetă albă, în conul de lumină al reflectorului, în faţa unei perdele aurii. Restul scenei e în obscuritate. Umbrele celor doi se reflectă cu contururi clare pe cortină. Personajul din dreapta poartă o robă neagră ce-ajunge pînă sub genunchi, brodată de sus pînă jos cu un model argintiu fanat. Joben. Perlă la pălărie. Ciorapi negri, pantofi cu cataramă mică, argintie. E costeliv. Citeşte cu glas tare dintr-o carte legată în mucava galbenă, ca un tom francez. Celălalt personaj e mai scund şi mai mlădios. Costum verde pe talie. Îl urmăreşte cu luare aminte. Un acoperămînt violet e aşternut pe planşeul scenei.

BOWL *(meticulos şi plin de ifose)*. Ea spune — m — m — ea spune — m *(afabil către Cat)*. Am să traduc mai departe pentru tine. *Fleurs — des fleurs* — presărat cu flori — presărat cu flori arămii.

CAT *(puţin plictisit):* Arămii? Care-i cuvîntul pentru *arămii?*

BOWL: *Rouges.*

CAT: Dar, Bowl, *rouges* înseamnă *roşii.*

BOWL *(distant):* Fără îndoială, atunci cînd vine vorba de roşu. Dar atunci cînd, ca aici, vine vorba de ceva arămiu, înseamnă *arămiu.*

Broomstick se plimbă de colo colo în jumătatea stîngă a scenei. Bine legat. Privirea fixă. Între două vîrste. Poartă baston. Cămaşă albastră, eşarfă roşie, pantaloni albi, ca un fermier francez. Bowl e adîncit în lectură. Cat e vizibil interesat de apariţia lui Broomstick.

BROOMSTICK *(brusc):* Bibliofililor!

CAT *(foarte politicos):* Bowl citeşte din poeziile lui Claire Dupray.

BROOMSTICK: Încîntător!

Se aşează pe banchetă.

CAT: Cum sună ultimul vers citit acuma, Bowl?

BOWL *(cu glacială difidenţă): Le jardin est si plein de fleurs rouges* . . . Grădina-i atît de plină de flori arămii.

BROOMSTICK: Splendid!

CAT: Dumnealui traduce *fleurs rouges* prin *flori arămii.*

BROOMSTICK: De ce nu?

(În acest punct o pagină lipseşte)

BOWL: Nu-s potrivite.

CAT: Precum vezi.

BOWL: Nu-s potrivite pentru timpul ăsta. Vine un timp cînd roşul devine arămiu, cînd albastrul devine ceruleu,— şi cînd cutare fată, să spunem Dupray, devine poetesă.

https://biblioteca-digitala.ro

CAT: Zi poet, — poet. Nu pot să sufăr « poetesă ».
BROOMSTICK: Dar poetesă e întocmai cuvîntul potrivit la douăzeci şi doi de ani! Dumitale ţi-este gîndul la patruzeci şi doi de ani!
CAT: Nu greşeşti, bătrîne Broomstick. Pot să-i văd portretul?

Bowl îi întinde cartea.

Vă vine la îndemînă să vorbiţi de păr de vreme ce e cu capul gol.
BROOMSTICK: Doar o poetesă la patruzeci şi doi de ani pozează pictorului cu creştetul acoperit.
BOWL: Dacă vorbesc de păr, vorbesc de păr în cazul unei poetese: în sensul în care cuvîntul e drept şi frumos, a vorbi, a vorbi despre păr înseamnă prea mult pentru chipul din cadră.
CAT: Mai mult decît nasul şi decît bărbia? Nasul ei e gingaş, bărbia-i potrivită.
BROOMSTICK: Are o bărbie potrivită! O, ho! O bărbie potrivită. Chiar aşa?
BOWL: Părul ne-o destăinuie. Trei sînt lucrurile vii în chipul zugrăvit al unei poetese: părul, ochii şi gura. Privindu-le avem putinţa de a descoperi cîte ceva despre cea din cadra ce-o înfăţişează. Claire Dupray are părul negru. Şuviţele sînt pieptănate simplu, dar asta nu le împiedică să se îngîne unduios cu linia prelungă a braţelor ei despuiate. Nu face părul parte din făptura ei? Ce ne-ar putea dărui o asemenea poetesă? Ode din ceară? Cugetări fără miez? Arată-mi cartea.

Cat îi întinde cartea.

De pildă acest poem despre amurg. Ce străvede ea în amurg? Nu banalul sfîrşit al tumultului cotidian, ci lumina arzătoare ce dăinuie în stele. Ne spune că soarele nu se stinge nici noaptea. În aceasta străvede tumultul neîncetat şi dătător de linişte, căci îl ştim nemuritor. Soarele arde toată noaptea. Ea ne mărturiseşte că va iubi cît va trăi.
CAT *(fascinat)*: Încîntător!
BROOMSTICK: Ar fi de ajuns un pas şi poeţii s-ar putea preface în singurii autentici comedieni! Nu-i comedie mai adevărată decît amalgamul acesta de bărbaţi şi de soare, de femei şi lună, de case şi nori, şi aşa mai departe.
BOWL: Nici tragedie mai adevărată.
BROOMSTICK: Nimeni nu crede în tragedie.
CAT: La douăzeci şi doi de ani.
BROOMSTICK: Cu asta revenim la ochii ei.
BOWL: Dar ochii sînt un nimic dacă nu crezi în tragedie.
CAT: Eu unul cred.
BROOMSTICK: Sărman sensualist! Îţi închipui doar că nutreşti aici o credinţă. De fapt te încrezi în ochi.
CAT: Ai văzut portretul?

Îi întinde cartea lui Broomstick.

Iar acum Broomstick ne va vorbi despre ochi.
BROOMSTICK: Recunosc în aceşti ochi capacitatea tragediei. Dar asta nu e totuna cu tragedia însăşi. Or noi aici vorbim tocmai de tragedie în acest sens.
BOWL: Atunci îngăduiţi-mi să revin asupra spuselor mele: voi spune aşadar în loc că ochii ei nu sînt nimica în cazul cînd nu crezi în ochi.
BROOMSTICK: Un foarte nimerit amendament. Dar, nu credeţi că sînt cam bătrîn ca să mai cred în ochi? Am ajuns la punctul în care nu prea mai cred în nimic, în afară de picioare. Şi nici în picioare nu te poţi încrede pe deplin.
CAT: Picioarele sînt artă, nu litearatură.
BROOMSTICK: Asta le-a fost din veci menirea.
CAT: Şi este încă.

https://biblioteca-digitala.ro

BOWL: Cu atît mai mult nu mai avem ce să dezbatem despre ele. E lucru nemaiîntîlnit ca de la ochii unei poetese să cobori unde am ajuns.

BROOMSTICK *(sec)*: Posibil, şi totuşi poate nu atît de nemaiîntîlnit, la urma urmei. *(Pauză)* Doar nu pentru nimic trăim în secolul al şaptesprezecelea. De altfel, după cum raporturile dintre raza lunii şi bărbat, raza lunii şi femeie, bărbat şi munte, femeie şi talaz, şi aşa mai departe, sînt nedefinite, tot astfel, cele dintre, să spunem, lumina ochilor şi picioare, obraz şi buze, şi altele ca acestea, sînt deopotrivă nedefinite. Totul face parte din universala comedie pe care poeţii o ignoră deoarece ei cred mai departe în tragedie. În aceşti ochi transpare într-adevăr tragedia. Vedem în ei capacitatea tragediei. Dar poate oare tragedia glăsui prin astfel de buze?

BOWL: Nu mă gîndeam la asta. Mă gîndeam doar la expresia răsfrîntă de ele pe chipul din cadră. Expresia aceasta ţine de vitalitatea şi biografia personajului.

BROOMSTICK: De vitalitate şi biografie? Cartea se deschide cu obişnuita precuvîntare. N-avem aici destulă biografie?

CAT: Ajungem noi şi acolo la timpul potrivit.

BOWL *(punînd lucrurile la punct)*: Înţelegerea a fost să trecem, pînă una alta, de precuvîntare şi să ne rotunjim un chip al lui Claire Dupray privind această cadră doar, şi citindu-i poezia. E tocmai ceea ce facem.

CAT: Bowl e un idealist, ştii doar.

BROMSTICK: Un idealist nu are de ce să se teamă de o precuvîntare.

CAT: Faptul că părul ei e negru şi bogat, că ochii ei sînt mari, avînd capacitatea tragediei, cum spuneam (ceea ce, îmi place să cred, înseamnă că sînt strălucitori şi plini de taină, — căci aşa îi văd eu —) că buzele ei, pe de altă parte, sînt expresive, acestea toate zic, îmi par a fi cu prisosinţă o precuvîntare.

BROOMSTICK: E soiul de precuvîntare pe care ai scrie-o dumneata însuţi: iată de ce gîndeşti aşa.

CAT *(ofensat)*: Cum adică?

BROOMSTICK *(punîndu-l la punct)*: Presupun că în afirmaţiile pe care le-a făcut cu privire la cadră, Bowl a avut de gînd să deducă, pornind de la cereeală şi hîrtie, întruchiparea aievea a sensibilităţii poetesei. Dumneata te-ai mărgini să-i vezi frumuseţea.

CAT *(ca şi cînd ar avea dreptate)*: Dar nici nu m-ascund după deget. În poezia scrisă de o femeie frumoasă zace o forţă deosebită.

BROOMSTICK: După dumneata — fireşte.

CAT: Şi după dumneata.

BROOMSTICK *(maliţios)*: Patos poate; forţă, mai puţin. Dar chipul, aşa cum ni l-a zugrăvit Bowl, e o neizbutire.

BOWL: O neizbutire?

BROOMSTICK *(sarcastic)*: Ai fi putut tot atît de bine să vorbeşti în aceleaşi cuvinte despre oricare grecoaică oacheşă şi ochioasă. Iar ceea ce spui despre expresivitatea buzelor a ajuns de mult un lucru banal.

BOWL: Şi de tot atît de mult un lucru adevărat.

BROOMSTICK: Dacă-i de multă vreme adevărat, mă îndoiesc că ar mai putea fi şi azi. Fapt e că tînăra dumitale poetesă e o poetă bătrînă.

BOWL *(cu arţag)*: Te pomeneşti că ar trebui să-şi tundă părul?

BROOMSTICK: Indiscutabil. Oricum, aşa ceva.

CAT: *Adieu Dupray !*

BROOMSTICK: Nu ţin neapărat să poarte părul scurt.

CAT: Dacă nu asta, oricum ceva asemănător. Biata de ea !

https://biblioteca-digitala.ro

BROOMSTICK: Îi judecaţi poezia după chip. Foarte bine. Eu îi judec chipul după poezie.

BOWL: Te bîntuie formula la modă după care s-ar cuveni să fie o poetă a timpului ei.

BROOMSTICK: Asta-i departe de a fi o formulă la modă. Va mai fi încă la modă şi în secolul optsprezece, şi în secolul nouăsprezece.

BOWL: Broomstick, a fi de o părere cu dumneata înseamnă să-mi calc pe inimă. Să spunem că mă învoiesc, vei binevoi să nu mergi mai departe?

BROOMSTICK: Voi merge cît se poate de departe. Deschide cartea din nou.

Îi întinde cartea

În ce ar fi schimbată dacă ar purta cercei negri la urechi? Căci ceva ar trebui să se schimbe. Caută să-i judeci poezia prin această prismă. Doar ştii că cerceii negri sînt la modă.

Cat smulge cartea din mîinile lui Bowl.

CAT: Ar trebui să se schimbe ceva?

Rîde din toată inima.

La naiba, Bowl! Despre ce era vorba în poemul acela? « Tumultul neîncetat şi dătător de linişte, căci îl ştim nemuritor». Cercei negri şi lungi — linişte şi pace!

Bowl îi ia din nou cartea din mîini.

BOWL: Cum vrei. Dar chipul zugrăvit de mine nu-i o neizbutire. Broomstick are dreptate. Se cade ca o poetesă să fie un om al zilelor ei. Dar el se gîndeşte la poeta de patruzeci şi doi de ani: la poeta sofisticată. Eu mă gîndesc la poetesa nesofisticată de douăzeci şi doi. Faptul că întîmplător seamănă cu o grecoaică oacheşă şi ochioasă nu e o poză rococo, ci dezvăluirea firească a unei afinităţi.

CAT: Aşa da! Adevărata Dupray.

BOWL: Şi de altfel, Broomstick, ceea ce înţelegi dumneata prin a fi « un om al timpului tău » înseamnă de fapt a fi tu însuţi în acel timp.

BROOMSTICK: Ei bine, Bowl, aşa să fie, cu condiţia ca, la rîndul dumitale, să nu mergi mai departe.

BOWL: Mă opresc la afirmaţia că, în această cadră, Claire Dupray e pur şi simplu ea însăşi. E drept că cerceii negri, lungi, nu sînt genul ei. Cu toate acestea ea e un om al timpului ei, în înţelesul dat de dumneata adineaori acestor cuvinte.

CAT *(cu savoare)*: Şi m-aş putea lăsa din nou ademenit de ea?

BOWL: La urma urmelor, te-ai fi lăsat ademenit de ea şi fără consideraţii de acest fel sau de altul, aşa că întrebarea dumitale nu e cinstită.

CAT *(cu aplomb)*: Ba e destul de cinstită. M-a răscolit întrucîtva poemul ei despre amurg.

BROOMSTICK: Cumva îl port şi eu în suflet.

BOWL *(către Cat)*: Spuneai că în poemele unei femei frumoase zace o forţă deosebită.

CAT *(alarmat)*: Spuneam. Dar acum nu mai sînt atît de convins de frumuseţea chipului.

BOWL: Atunci să văd şi eu.

Frunzăreşte grăbit filele cărţii.

«*Séjour banal*». «*Bătrîna luntre*»—superbă manieră de a evoca luntrea pe talazuri. Un poem în care descrierea lucrului contemplat se transformă într-o imagine de cea mai intensă vibraţie. În natură nimic n-ar fi putut să ne descopere ceea ce ne-a fost dezvăluit de imaginaţia şi de sensibilitatea ei. Ce potrivire uimitoare cu propria mea concepţie despre Claire Dupray! Ea e frumoasă. Poemele ei sînt frumoase. Mai sînt şi altele, la fel. « *Les Dahlias* ». « *Daliile* » — Ce roade

https://biblioteca-digitala.ro

extraordinare se pot culege din contemplarea lucrurilor aşa cum sînt, cu alte cuvinte contemplînd cu vibraţie intensă cotidianul.

BROOMSTICK: Dar a contempla cu vibraţie intensă cotidianul nu înseamnă a vedea lucrurile aşa cum sînt. Oricum, mergi mai departe.

BOWL: Iar aci, e un capitol întreg de poeme în care Claire Dupray se analizează pe sine. Dar nu Claire Dupray ca individualitate propriu zisă, ci ca frîntură dintr-o rasă.

CAT: Ah! Dintr-o rasă!

BOWL: Cînd te gîndeşti ce putea să însemne odinioară cercetarea de sine, apoi să citeşti aceste pagini de cugetare limpede . . .

BROOMSTICK *(nerăbdător)*: Citeşte-le, citeşte-le. Te rog.

BOWL: Credeam că ţi-ar fi făcut plăcere să le comentez eu.

BROOMSTICK: Poate, mai tîrziu, dar dacă aceste pagini sînt atît de limpezi precum spui, atunci mă declar mulţumit să mi le citeşti doar, pentru început.

BOWL *(traducînd* à la mode*)*: « În freamătul copacilor, m — m, cu alte cuvinte, în unduirea copacilor, descopăr tulburarea propriului meu suflet. De-i dimineaţă tresărirea plopilor scăldaţi în lumina soarelui, spălaţi de bătaia aspră a vîntului de apus, nu-i alta decît tresărirea mea. De-i amiaza mare, legănarea cununilor de ulmi pe aurul boltei se îngînă cu jubilaţia sufletului meu. Şi de-i seară, umbra copacilor, în neclintirea ei, le defineşte frumuseţea, filtrînd-o prin văzduhul întunecos », m — m — m. Chinuitor de greu de redat aşa ceva în engleză. În franceză versul are o limpezime de cleştar. Să vedem: « Umbra copacilor, în neclintirea ei, dînd contur frumuseţii lor, scăldată în amurg, deci învăluită în amurg. Formele copacilor sînt unica imagine din mintea mea ». Vrea să spună că imaginea din mintea ei are forma copacilor; alte imagini nu mai sînt.

Cat ia cartea din mîinile lui Bowl, o răsfoieşte, se opreşte la portret, il contemplă aparent impresionat, apoi restituie lui Bowl volumul şi trece la locul lui.

BOWL: Oare un asemenea poem, atît de fraged, atît de deschis, nu face desăvîrşită pereche cu trăsăturile poetei, aşa cum le citim privind această cadră?... Cîtă prospeţime în ea!

BROOMSTICK *(uimit)*: Prospeţime! Ia mai citeşte altceva.

BOWL: Un poem din ciclul «Daliile», de data asta. *Le Bouquet—Buchetul*. Încearcă să potenţeze în noi simţul culorii şi, ca atare, întreg poemul nu-i altceva decît un şir de nume de culori. Asta se citeşte repede, şi în minte se nasc impresii vizuale asemenea acelora iscate la vederea unui buchet de dalii.

BROOMSTICK: Şi numeşti asta un poem?

CAT *(prompt)*: Citeşte numai cît poţi de repede şi o să vedem.

BOWL: Sînteţi gata?

CAT: Da.

BROOMSTICK: Gata.

BOWL: « Verde (3) » — fără îndoială e vorba de lujere — « verde (5), galben, verde, galben, verde (2), gri, verde, galben (2), alb (3) verde » —

BROOMSTICK: Se pare că în curînd ar fi cazul să ajungem la flori.

BOWL: Am şi ajuns, poftim: « Alb (3) » înseamnă flori albe, dalii albe.

BROOMSTICK: Regret. Eu unul vedeam aici caliciul. Mă şi vedeam ajuns la el; îi pipăiam uşor conturul.

CAT *(cu un aer expert)*: Asta-i într-adevăr foarte promiţător, dar mi-e teamă că nu pentru Broomstick.

BROOMSTICK: Ar fi poate util să mergem mai departe.

BOWL: Mai citesc unul?

https://biblioteca-digitala.ro

BROOMSTICK *(bătînd podeaua cu vîrful bastonului)*: Cu condiția să-l aleg eu.
BOWL: Nimic nu m-ar bucura mai mult.

Întinde cartea lui Broomstick care consultă tabla de materii.

BROOMSTICK *(cu aerul optimist al celui care consultă o tablă de materii)*: « Copaci în umbră ».
BOWL: Păi ăsta-i poemul pe care vi l-am citit adineaori, cel care începe cu « În freamătul copacilor descopăr tulburarea sufletului meu ».
BROOMSTICK *(dezgustat)*: Orice tablă de materii e plină de capcane.
CAT: De ce spui asta? « *Copaci în umbră* » mi s-a părut destul de plăcut.
BROOMSTICK *(energic)*: Pfui! Poftim, și Bowl zice că-i proaspăt. Asta numai pentru că ține să aibă o părere bună despre poetesa dumnealui. E tînără. Prin urmare e proaspătă. Ca atare și poezia ei e proaspătă. Asta-i una din erorile cele mai răspîndite și mai greu de dezrădăcinat. Scrie poezie proaspătă dacă sufletul îi e tînăr—sufletul sau ceea ce este izvorul poeziei. Nu invers. Acea irosire emotivă, ca în primul poem, cel despre amurg, acel monism demodat din « *Copaci în umbră* », acel verde sofisticat (3) — asta toate sînt vechi de cel puțin trei decenii. Trei decenii pe puțin. Aproape c-aș putea să le datez din secolul trecut. Dar, în afară de poemele pe care le-am auzit — și îndrăznesc să spun că volumul e plin de altele aidoma acestora — ceea ce îi reproșez lui Claire Dupray, în primul rînd e, cum ziceam mai sus, faptul că nu e ea însăși a timpului ei. Pentru a fi ea însăși trebuie să fie în primul rînd liberă. Pare liberă, dacă-i privești portretul. Dar nu e liberă în cuget; așadar portretul minte.
BOWL: Cum adică liberă? Personal socotesc « *Copaci în umbră* » un exemplu onorabil de poezie a secolului șaptesprezece. Cît despre « *Le Bouquet* », mi s-a părut destul de îndrăzneț. Astfel de lucruri nu sînt mituri.
BROOMSTICK: Cred, dimpotrivă, că-s cele mai fascinante mituri din lume. O Claire Dupray liberă trebuie să fie la fel de independentă față de azi ca și față de ieri.
CAT: Cam greu.
BROOMSTICK: Chiar foarte. E suficient să ne uităm în jur, la oamenii de pretutindeni. Gama și treptele imitației sînt peste tot extrem de izbitoare.
CAT: Fără doar și poate. E o chestiune de comoditate.
BROOMSTICK: O, dar comoditatea nu are ce căuta în poezie. Simplul fapt că scriitoarea imită e destul de regretabil. Dar e fatal să imite punctul de vedere și sentimentele generației trecute. Portretul ei poate fi oricît de fermecător. În ultimă instanță e o poetesă în sensul bătrînicios al cuvîntului; nu ființa vioaie și sclipitoare din închipuirea voastră.
BOWL: În ce an a fost tipărită cartea?

Broomstick cercetează atent pagina de gardă.

BROOMSTICK: În o mie șase sute șaizeci.
CAT: Dacă Bowl nu greșește dîndu-i douăzeci și doi de ani, înseamnă că astăzi are douăzeci și nouă sau treizeci.

Cat se strîmbă. Bowl pare revoltat. Broomstick mai întoarce cîteva file

BROOMSTICK *(cu vervă)*: *Avant-propos*. Te rog să mă ajuți aici, Bowl. Nu stăpînesc franceza pînă în amănunte de finețe.
BOWL: Păi, *avant-propos* înseamnă precuvîntare.
BROOMSTICK *(imitîndu-l pe Bowl)*: « Claire Madeleine Colombier Dupray, scriitoarea căreia îi datorăm — m — prea frumoasele poeme culese împreună pentru prima oară în această carte, s-a născut — m — în cetatea Genevei, dintr-o familie franceză. Pînă la cincisprezece ani a locuit sub acoperișul părintesc, primind

https://biblioteca-digitala.ro

învăţătură de la mama ei, o credincioasă calvinistă, femeie cucernică şi cu mintea luminată ».

Cat se apropie tiptil de Broomstick şi se uită peste umărul lui. Bowl păşeşte în lungul şi latul scenei.

BROOMSTICK: « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului » Ce iz plăcut de scriere cronicărească! « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului, că *Madame* Dupray —

BOWL *(cu tărie): Madame?*

Cat se întinde peste umărul lui Broomstick şi îşi pune arătătorul pe cuvîntul cu pricina.

CAT: *Mademoiselle, mademoiselle.*

BROOMSTICK: Întotdeuna le încurc. « Socotim că nu e de prisos să pomenim, pentru folosul cititorului, că mademoiselle Dupray păstrează încă cu sfinţenie cîteva din cărţile din care a deprins primele ei învăţături — m — literare, în fragedă tinereţe.

BOWL *(protestînd):* Cum, încă le păstrează? Din frageda ei tinereţe?

CAT: *Jeunesse*. Tinereţe.

BROOMSTICK: Traducerea abatelui de Bellozane a Vieţilor lui Plutarh, Dicţionarul lui Florio, un volum al lui Du Bellay . . . O listă întreagă—sînt vreo douăzeci, treizeci de cărţi. Să trecem peste ele.

Bowl e vizibil afectat.

BROOMSTICK: S-ar zice că mama i-a ales cărţile. Picantă lectură pentru o jună poetesă franceză.

Cat îi ia cartea şi se repede cu ea spre Bowl.

CAT: Poftim, aici zice ceva despre portret. Tălmăceşte, Bowl.

Bowl cercetează precuvîntarea. Pare neîncrezător. Se uită la portret, apoi la precucuvîntare, apoi iarăşi la portret. Dă cu cartea de pămînt.

BOWL: Ce tîmp am fost!

Se repede afară din scenă. Cat rămîne uluit. Broomstick începe să rîdă în hohote. Cat ridică cartea de pe jos şi i-o înmînează iarăşi lui Broomstick.

CAT: Ce spune despre portret?

BROOMSTICK: Da, uite, chiar aici — să trecem peste cîteva rînduri — citim următoarele: « Frontispiciul acestui op s-a gravat la Amsterdam, după chipul însuşi al scriitoarei, în vîrstă de douăzeci şi trei de ani, în anul . . . »

Se opreşte.

CAT: În vîrstă de douăzeci şi trei de ani, în anul —

BROOMSTICK: 1637

CAT: 1637! Dacă avea douăzeci şi trei de ani în 1637, avea patruzeci şi şase în 1660 cînd i-au ieşit de sub tipar poemele. Are mai mult de cincizeci acum — cincizeci şi trei. Va iubi cît timp va trăi.

BROOMSTICK *(curtenitor):* La urma urmei cred că ai dreptate cu tălmăcirea dumitale a acelui *rouges*.

CAT: O, roşu, roşu! Roşu aprins! Blestemate fie toate portretele de poeţi şi poetese.

Cat e cuprins de leşin. Broomstick, frunzărind cartea, izbucneşte iarăşi în rîs.

BROOMSTICK: O carte trebuie întotdeauna începută cu precuvîntarea.

Ridică pe Cat şi începe să-l tragă afară din scenă.

În româneşte de ADA SAVIN

https://biblioteca-digitala.ro

WALLACE STEVENS
REDESCOPERIT

În numărul ei festiv comemorînd douăzeci şi cinci de ani de la apariţie, The Quarterly Review of Literature *publica nu de mult scurta piesă* Bowl, Cat and Broomstick, *comedie de măşti — după toate probabilităţile ultimul inedit stevensian de marcă — şi totodată, prin prisma deceniilor care au trecut, o mărturie de preţ a începuturilor marelui scriitor american. După cum se ştie, Stevens debutează în* 1914, *cînd Harriet Monroe îl publică pentru prima oară în revista « Poetry » de curînd înfiinţată la Chicago. Ceva mai tîrziu, tot acolo, văd lumina tiparului şi primele lui încercări dramatice, piesele într-un act* Three Travellers Watch the Sunrise *şi* Carlos Among the Candles *(republicate ulterior în « Opus Posthumous » —* 1957*); cea dintîi, o lucrare de valoare contestabilă, fusese totuşi premiată în* 1916 *de asociaţia « Players'Producing Company » care o considerase drept cea mai bună piesă versificată într-un act a anului; cea de a doua, o compunere scenică de efect mai mult poetic decît dramatic, este inclusă în repertoriul companiei « Wisconsin Players », care o şi prezintă, fără notabil succes, la New York Neighborhood Playhouse, în* 1917. *Ultima,* Bowl, Cat and Broomstick *care, în ultimă instanţă, avea să se dovedească cea mai durabilă din trei, este jucată o singură dată, — în aceeaşi conjunctură, trece neobservată, şi rămîne apoi timp de peste cincizeci de ani în manuscris.*

Dacă prima lucrare punea în scenă trei chinezi, drumeţi prin Pennsylvania, iar cea de-a doua pe un unic personaj, cam excentric şi pedant, cea de a treia e o montare fără acţiune şi, într-un anume sens, fără personaje, în care trei măşti, să spunem: — rotunditatea sau Sfera *(Bowl), vitalul patruped sau* Pisica *(Cat),* şi verticalul utilitar *sau* Mătura *(Broomstick) dezbat cu haz, la adăpostul unei convenţii temporale* Grand Siècle, *înseşi cîteva din paradoxurile şi complexităţile artei poetice stevensiene la izvoare. După criticul american A. W. Litz, implicarea acestei mostre exemplare de teatru scurt cu probleme ce-l frămîntau pe Stevens în acel moment, ironia autoparodică, (piesa cuprinde, printre altele referiri transparente la propriile-i poeme* Colors *şi* Banal Sojourn*) — precum şi un anume reflex de pudoare autocritică, explică în mare măsură de ce* Bowl Cat and Broomstick, *în pofida unei certe relevanţe faţă de personalitatea poetului, a rămas tăinuită în manuscris atît de multă vreme.*

O constatare ce se impune e că, privită din exterior, această piesă apare astăzi surprinzător de puţin patinată de vreme: fără îndoială, caracterul ei static, apoi identitatea convenţională a celor trei măşti ţinînd loc de personaje, nu mai puţin — absurdul faceţios al suprapunerii onomastice Sferă-Pisică-Mătură *într-un cadru voit neo-clasic şi galicizant — precum şi calităţile stilizării, iată tot atîtea cauze pentru care — în comparaţie cu* Three Travellers Watch the Sunrise *şi* Carlos Among the Candles — Bowl, Cat and Broomstick *rămîne modernă; primele două încercări frapează acum într-adevăr ca « piese de epocă, purtînd pecetea specifică a modei* 1916—1917; *spre deosebire de ele,* Bowl, Cat and Broomstick *recurge la unele tehnici de avangardă care aveau să-şi lase amprenta durabilă asupra evoluţiei teatrului din secolul nostru » sublinia A. W. Litz în scurta sa prefaţă la piesă.*

https://biblioteca-digitala.ro

Dar dacă surprinde azi în mod plăcut prin ductul ei uşor abstracţionist, prin concizia şi statismul construcţiei, Bowl, Cat and Broomstick *rămîne în primul rînd relevantă ca oglindire obiectivată a unor teme dezbătute de poet dealungul întregii sale creaţii, încă de la început, prin personaje ca eruditul său genevez din poezia* The Doctor of Geneva, *sau Crispin din* The Comedian as the Letter C *(ciclul de debut*—Harmonium*) ş.a., teme ce se decantează apoi tot mai mult în poemele ulterioare, pînă la* The World is What You Make of It, *sau* The Planet on the Table *(ciclul ultim* — The Rock): *ca într-o crisalidă translucidă sînt prezente în sîmburele piesei aluzii la dihotomia operă-personalitate, la opoziţia efemer-peren în creaţie, la încadrarea în timp a artistului, la impactul universului ambiant asupra imaginaţiei şi al imaginaţiei poetice asupra lumii înconjurătoare, şi, în sfîrşit, — pe alocuri — la problema cheie a asemănării, tema eseului capital din* Three Academic Pieces.

Remarcabila consecvenţă şi unitate tematică a frămîntării artistice stevensiene, progresînd neabătută, de la început pînă la sfîrşit, de-a lungul unui singur mănunchi fundamental de probleme, a reţinut pe bună dreptate atenţia criticii. Poate mai puţin a fost reliefat însă faptul că bogata concatenare concentrică din care se compune modalitatea de expresie a poetului, e dominată de prezenţa unui număr impresionant de măşti sau personae *rostind metaforic discursul poetic de versuri şi strofe în numele scriitorului: Crispin, Omul cu ghitara albastră, Rosenbloom, Peter Quince la clavir, Cotton Mather, Doamna Alfred Uruguay, Lady Lowzen, Chocorua, Old John Zeller, Liadoff, Nanzia Nunzio, Canon Aspirin, Mr. Homburg, etc., alcătuiesc de fapt un adevărat teatru de măşti pe care o privire învăluitoare le-ar putea cu ingeniozitate suscita din amorţirea stanzelor, dîndu-le staţiune verticală pentru rampă. Criticul C. D. Cecil remarca într-un studiu recent că din spatele acestei galerii de personaje, rolul poetului se conturează cumva — tocmai din aceste pricini — ca o prezenţă de mentor-filosof — prelungire înfrumuseţată şi turnată în policromii verbale, a unui fel de baron d'Holbach redivivus. Apropierea ni se pare deplasată; nu-i însă mai puţin adevărat că timbrul atît de original şi preţios al versului stevensian subsumează, încă de la origine, o puternică vînă retorică ce s-ar fi putut ipotetic concretiza, poate nu atît în genul exhortativ-homiletic (cum ar sugera C. D. Cecil) — cît în cel dramatic, aşa cum reiese din necunoscuta încercare teatrală a cărei traducere o prezentăm acum pentru întîia oară în limba română — (poate cea dintîi traducere pe plan mondial a lucrării).*

Piesa Bowl, Cat and Broomstick *creează fireşte senzaţie prin inedit; interesul ei peste timp, rămîne însă în primul rînd acela de a ne oferi, în trei dimensiuni de o delicată construcţie, un minuscul concentrat fragmentar de artă poetică, — întruchipare scenică timpurie a unora din cele mai notabile constante care au marcat cariera lui Wallace Stevens, poet, om de duh, şi teoretician al poeziei.*

A. B.

https://biblioteca-digitala.ro

DINO BUZZATI

IN MEMORIAM

https://biblioteca-digitala.ro

CARLO BO

Dincolo de zid

Cu Buzzati literatura pierde unul din slujitorii săi cei mai generoşi şi fideli. Ni se pare foarte important să punem în lumină această caracteristică a operei sale, înainte de a aminti de zestrea de autenticitate şi imaginaţie a scriitorului. Dar, pe de altă parte, acestea sînt cele două aspecte pertinente ale muncii sale îndelungate: patruzeci de ani de prezenţă înţeleaptă, de abnegaţie şi de distincţie, din 1933, anul lui *Barnabo delle montagne* (Bàrnabo, omul munţilor) pînă ieri, cu *Le notti difficili* (Nopţile dificile). La aceasta adăugăm că Buzzati, ca temperament, cît şi prin calitatea însăşi a operei sale, s-a născut şi apoi a rămas un izolat. Nu a făcut parte din nici o şcoală, nu s-a amestecat niciodată în polemicile vremii sale, a fost un independent de la început pînă la sfîrşit, cu riscul de a provoca resentimente şi îndoieli în privinţa caracterului concret şi al forţei participării sale umane. Dar toate acestea nu erau o formă, nici — cu atît mai puţin — rodul unor calcule erau — eventual — o altă dovadă a naturii sale singulare de om străin de zgomotul întîmplărilor omeneşti, sau mai degrabă, pecetea vocaţiei sale poetice.

Vocaţie care — aşa cum ne amintim cu toţii — a fost consacrată pentru prima oară cu *Il deserto dei tartari* (Deşertul tătarilor), cartea care i-a adus faimă şi l-a pus în rîndul celorlalţi scriitori noi care tocmai în jurul anului 1940 începeau să-şi găsească publicul, Emanuelli, Landolfi, Piovene, Dessì etc. Ce anume l-a frapat atunci pe cititor? Dacă nu greşim, lucrul cel mai însemnat era dat de perfecta potrivire dintre sentimentul misterului şi stilul cu totul liber şi pur în care era transpus. Mai era — este evident — şi cucerirea unui nou teritoriu, nou pentru literatura noastră, mai puţin nou pentru marile literaturi europene: zona necunoscutului, a misterului. Şi tocmai atunci Buzzati a început să ţeasă cu mare răbdare dar şi cu mare prudenţă pînza elementelor sale de cunoaştere învăluite în mister, prin care personajele şi peisajele ajungeau să-şi descopere o unică aspiraţie şi adevărul era lăsat mereu în seama magiei poetice. Buzzati a devenit astfel inventatorul unei forme extrem de noi de interogaţie care restituia cititorului întreaga nelinişte — chiar şi fizică — a omului în faţa a ceea ce ignoră şi rămîne pînă la urmă singura cale de scăpare împotriva realităţii.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu trecerea anilor, scriitorul şi-a perfecţionat tehnica şi, pentru a da un exemplu, trimitem la rapida şi intensa muzică din paginile povestirii *In quel preciso momento* (În clipa aceea anume) care, pentru noi, este într-adevăr textul exemplar pentru capacitatea sa de aşteptare şi de transfigurare miraculoasă. Îi erau deajuns cîteva indicii pentru a-l purta pe cititor pînă la punctul cel mai înalt al acestei extraordinare tensiuni poetice; odată contactul stabilit, dădea drumul, ca unei săgeţi, întrebării sale pasionante.

Solii săi

Buzzati ştia să treacă de la poezie — şi aici se află cea mai evidentă dintre contradicţiile sale aparente — la alte investigaţii, şi atunci sentimentul vieţii, chipul morţii, întreaga funcţie a misterului care ne înconjoară treceau pe primul plan şi deveneau adevăratele personaje, personajele sale, acele personaje cu care dialoga pe nerăsuflate, pe străzile oraşului Milano sau în tăcerea nopţii. Un anumit Milano, poate mult mai adevărat decît cel surprins de cronica cotidiană şi de istorie, a avut în Buzzati pe adevăratul său poet. Dar era vorba — în orice caz — despre un poet care reuşea să transforme umilele persoane de pe stradă sau din case în «*mesageri*», în involuntari purtători ai adevărului. Desigur, scriitorul era prea conştient pentru a trage concluzii, pentru a oferi subterfugii: nu, munca lui era concentrată cu totul asupra momentului unei foarte rapide înflăcărări. Ceva ce pornea de la obsesie şi de la exaltare şi se oprea deodată în momentul conturării unei întrebări.

Acest Buzzati pe care-l aflăm într-o lungă serie de povestiri mai lungi şi mai scurte sau în romane, şi datate între 1943 şi 1971 *I sette messaggeri* — (Cei şapte soli,) *Paurra alla Scala* (Frică la Scala), *Il crollo della Baliverna* (Prăbuşirea Balivernei), *Sessanta racconti* (Şaizeci de povestiri) — pentru care a primit premiul Strega în 1958 sau *Il grande ritratto* (Marele portret), *Un amore* (O dragoste), *Il colombre* (Monstrul Colombre) şi ultimul volum *Le notti difficili* (Nopţile dificile) — a fost chinuit de ceea ce, de obicei, pentru alţii, nu constituie materia unei cercetări şi rămîne în umbră. Dimpotrivă, micile întîmplări ale oamenilor trezeau în el o atenţie extraordinară care putea atinge paroxismul, astfel încît conul de umbră constituia pentru Buzzati limita primă a inteligenţei.

Bineînţeles, o poetică atît de dependentă de valoarea clipei nu se adaptează întotdeauna formei mai complexe a romanului, de aceea unele cărţi ca *Un amore* (din 1963) care a reprezentat, de altfel, o interesantă tentativă de îmbogăţire, vădesc un anumit efort literar şi nu reuşesc să şteargă calitatea esenţială a unui povestitor, caracterul imediat. Poate că Buzzati spera să găsească în sfîrşit o soluţie faţă de sentimentul apăsător al morţii şi se amăgea că transpune în jocul vieţii propriul chin şi că îl domină. Dar era o iluzie, dragostea era numai elementul complementar al îndelungatei lecţii a morţii şi în timp ce personajul rămînea intact, cu toate trăsăturile sale tradiţionale, ajungea să se încadreze în marea familie a celor care aşteaptă de la o voce necunoscută soluţia misterului. De aici o anumită agitaţie în mişcări, o anumită multiplicare — nu totdeauna necesară — a evenimentelor: nu era nimic de făcut, Buzzati este autorul unui nesfîrşit monolog cu singurătatea, cu neantul şi moartea.

https://biblioteca-digitala.ro

Moment magic

Văzută în contextul general al literaturii acestor treizeci de ani, opera lui Buzzati a avut o funcţie precisă: să arate limitele realismului, înţeles ca o categorie absolută. Poate şi pentru că nimeni ca el nu a simţit întreaga durere şi oroarea realităţii zilnice, zadarnica transformare a chipurilor noastre şi cotidiana zădărnicie a iluziilor noastre: faptul de a face apel la mister, la tainele existenţei, nu era decît rodul disperării sale. Pe cît era de fascinat de jocul orelor, de trecerea zilei spre noapte, pe atît era de fermecat de această tehnică perpetuă de înlocuire a realităţii prin care cronica zilnică (al cărui maestru a fost — după cum o ştim cu toţii — parcurgînd toate treptele carierei de ziarist) oricît de diversă şi bogată în voci ar fi fost, devenea imediat o materie pîndită de moarte, obiect al poeziei, sentiment al corupţiei. Tocmai în acele momente de tresărire şi suspensie, reuşea Buzzati să cîştige cele mai frumoase şi mai înalte victorii ale sale. Momentul magic era declanşat la prima întîlnire cu misterul, intrinsec oricărui lucru. Iată de ce viaţa umbrei i-a aparţinut în primul rînd, ca şi pătrunderea înspăimîntătoare a tăcerii în marile case milaneze, pline de oameni asemănători morţilor: elementul esenţial, propriu lui Buzzati, este — ceea ce constituia o excepţie în panorama unei literaturi axate pe realitatea aparentă — forţa sentimentului. Aparenta răceală a scriitorului (condiţionată direct de riguroasa poziţie de detaşare a omului) nu era decît imaginea reflectată de această primă şi ancestrală teroare a sa. Realitatea îi înapoia lui Buzzati, om şi scriitor, un singur răspuns disperat. Tocmai în acele rînduri închinate morţii mamei sale, a scris o pagină de neuitat şi revelatoare, în care efortul victorios al morţii asupra persoanei ce-i fusese cea mai dragă nu făcea decît să continue opera eternă de răsturnare şi de revoluţionare în neant.

Obsesia adevărului

Exista, prin urmare, o parte de teroare sacră, de dragoste uimită în paginile sale şi cine-l citea nu putea să scape de această lentă şi profundă capcană a obsesiei adevărului. Adevărul se oprea în faţa morţii, dar am greşi crezînd că moartea ar fi fost un zid de netrecut: pentru Buzzati delimita domeniul misterului.

În ultima vreme scriitorul ceruse ajutorul pictorului şi aceasta — după părerea noastră — era o nouă dovadă a îndelungatei sale obsesii: moartea mai constituia încă ultima escală, dar Buzzatti, după ce trecuse de şaizeci de ani, mai avusese o ultimă iluzie — fără ca prin aceasta să se dezică întrucîtva de crezul său negativ: — crezuse că anumite scadenţe ar fi putut fi întîrziate prin semne concrete sau intensificînd cronica imediată. Din păcate erau paleative, divertismente: Buzzati avea să afle curînd după aceea că marea tovarăşă a meditaţiilor sale poetice era pe punctul de a-l înfrînge, împotriva lui şi în el, într-un mod nemilos. Şi tocmai în acest semn, astăzi, în clipa cînd schiţăm o primă şi grăbită evocare a scriitorului care a dat multă vreme strălucire literaturii prin povestirile sale, regăsim o confirmare şi o indicaţie pentru a surprinde înalta calitate a operei, noutatea sa şi — o repetăm — autenticitatea sa.

În româneşte de ANCA GIURESCU

https://biblioteca-digitala.ro

DINO BUZZATI

MOVILELE DIN GRĂDINĂ

Cînd se înnoptează îmi place să mă plimb în grădină. Să nu credeţi că sînt bogat. O grădină ca a mea aveţi toţi. Şi mai tîrziu o să înţelegeţi motivul.

În întuneric, dar nu chiar complet în beznă, deoarece o blîndă reverberaţie răzbate de la ferestrele luminate ale casei, deci în întuneric merg pe peluză, încălţămintea mi se afundă puţin în iarbă, şi, păşind aşa, mă gîndesc: iar în timp ce mă gîndesc înalţ ochii să văd dacă cerul este senin, dacă sînt stele, le privesc şi mă bîntuie o mulţime de întrebări. Totuşi, în unele nopţi, nu-mi dau tîrcoale întrebările, şi stelele se află tot acolo în înaltul cerului, deasupra mea, cu desăvîrşire stupide şi nu-mi spun nimic.

Eram un băieţandru, cînd în timpul unei asemenea plimbări nocturne m-am poticnit de un obstacol. Nevăzînd ce este, am aprins un chibrit. Pe suprafaţa netedă a peluzei se afla acolo, lucru ciudat, o ridicătură.

« Poate grădinarul a plantat ceva, m-am gîndit. Am să-l întreb mîine dimineaţă ».

A doua zi am chemat grădinarul. Se numea Giacomo. I-am spus:

— Ce-ai făcut în grădină? E acolo pe pajişte ca un fel de cocoaşă. Ieri seară, m-am împiedicat de ea şi azi dimineaţă am văzut-o foarte bine. Este o ridicătură lunguiaţă şi strîmtă; seamănă cu un tumul mortuar. Vrei să-mi spui ce poate să fie?

— Nu-i doar o asemănare cu un tumul mortuar, domnule, mi-a răspuns grădinarul Giacomo. În realitate chiar aşa este. Pentru că ieri, domnule, a murit unul din prietenii dumneavoastră.

Era adevărat. Cel mai bun prieten al meu, Sandro Bartoli, avusese un accident într-o excursie pe munte şi îşi zdrobise creierii. Avea douăzeci şi unu de ani.

— Vrei să spui că prietenul meu a fost înmormîntat aici? I-am întrebat pe Giacomo.

https://biblioteca-digitala.ro

— Nu, mi-a explicat, prietenul dumneavoastră Bartoli — se exprima astfel întrucît făcea parte din vechea generaţie şi, din cauza asta, era încă respectuos — a fost înmormîntat la poalele muntelui pe care îl ştiţi. Dar aici, în grădină, peluza s-a înălţat de la sine, deoarece este grădina dumneavoastră, domnule, şi tot ce o să vi se întîmple în viaţă o să lase urme şi aici.

— Haide, haide, te rog, termină cu superstiţiile astea absurde. Fă-mi plăcerea şi nivelează movila aceea.

— Nu pot, domnule, îmi răspunse, şi mii de grădinari ca mine n-o să reuşească în nici un chip să netezească ridicătura.

Aşa că pînă la urmă n-a făcut nimic şi movila a rămas la locul ei; am continuat, seara, la căderea nopţii, să mă plimb în grădină şi mi se întîmpla uneori să mă împiedic de ridicătură, însă niciodată prea des, căci grădina era destul de mare. Devenise acum o movilă largă de şaptezeci de centimetri şi lungă de un metru optzeci. Iarba crescuse pe ea şi se înălţase probabil cam douăzeci şi cinci de centimetri deasupra nivelului pajiştei. Fireşte, de fiecare dată cînd mă împiedicam de ea mă gîndeam la scumpul meu prieten pe care îl pierdusem. Dar poate se întîmpla invers. Poate mă împiedicam de ridicătură tocmai pentru că atunci îmi dădeau tîrcoale gîndurile despre prietenul meu. Întîmplările astea sînt tare anevoie de înţeles, de explicat.

Bunăoară putea să treacă două sau trei luni şi nu mă împiedicam în beznă de mica ridicătură în timpul plimbării mele nocturne. Cînd mă poticneam de ea, îmi aminteam de prietenul meu; mă opream şi în liniştea nopţii, întrebam, în gura mare:

— Dormi?

Dar nu răspundea.

Dormea în adevăr, dar departe de aici, sub o faleză, într-un cimitir de munte, şi, pe măsură ce anii treceau, nimeni nu-şi mai amintea de el, nimeni nu-i mai aducea flori la mormînt.

Totuşi, după ce au trecut mulţi ani, iată că într-o seară, în timpul plimbării mele, chiar în partea opusă a grădinii m-am poticnit de o altă movilă.

Puţin mi-a trebuit să nu cad cît eram de lung. Trecuse de miezul nopţii; toată lumea dormea, dar eram atît de furios, încît am strigat: « Giacomo! ... Giacomo!» ... ca să-l trezesc.

— Ce mai e şi cu ridicătura asta? am urlat. Tu ai săpat aici?

— Nu, domnule, dar între timp, unul din colegii dumneavoastră pe care-l iubeaţi a murit, îmi explică. Se numea Cornali.

Însă puţin mai tîrziu m-am poticnit de o a treia ridicătură şi, deşi se înnoptase de-a binelea, l-am chemat şi de data asta pe Giacomo, care se pregătea să se culce. Ştiam acum foarte bine ce însemna o nouă movilă, dar în ziua aceea nu primisem ştiri proaste şi eram neliniştit să aflu. Giacomo, mereu nepăsător, apăru la fereastră.

— Ce-i? l-am întrebat. A murit cineva?

— Da, domnule. Se numea Giuseppe Patanè.

Pe urmă au trecut cîţiva ani ceva mai liniştiţi, dar deodată movilele de pe peluza grădinii se înmulţiră mult mai repede. Erau unele micuţe, dar altele atît de mari că nu puteai trece peste ele cu uşurinţă; trebuia să urci pe o parte şi să cobori pe alta, ca şi cum ar fi fost mici coline. Două, care au apărut la scurt interval una după alta, au fost mai ales foarte mari — şi n-a mai fost nevoie să-l întreb pe Giacomo ce se întîmplase. Acolo — dedesubt, în cele două tumuluri înalte cît nişte bizoni erau întemniţate momente foarte însemnate ale vieţii mele care se terminaseră îngrozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea, de fiecare dată, cînd, în beznă, mă poticneam de cele două teribile movile, tot felul de amintiri dureroase mă răscoleau şi rămîneam acolo, ca un copil îngrozit chemîndu-mi prietenii unul după altul. Îi strigam pe Cornali şi Patanè, pe Rebizzi şi Longanesi, pe Mauri, îi chemam pe toţi cei ce ne petrecuserăm copilăria împreună, care ani îndelungi lucraseră cu mine.

Pe urmă, cu vocea mai tare: « Negro! Vergani! » Ca şi cum făceam apelul ... Dar nimeni nu răspundea ...

Aşadar, încetul cu încetul, grădina, unde pe vremuri îţi era mai mare dragul să te plimbi, se transformase într-un cîmp de luptă; fireşte avea iarbă, dar pajiştea urca şi cobora într-un labirint de moviliţe, mici coline, şi fiecare din aceste ridicături corespundea unui nume, fiecare nume unui prieten, fiecare prieten unui mormînt îndepărtat şi unui vid pe care îl simţeam în mine.

Pe urmă într-o vară s-a ivit o movilă atît de înaltă, încît atunci cînd am ajuns lîngă ea, mi-a ascuns vederea stelelor; mare cît un elefant, cît o căsuţă; era îngrozitor să te urci pe ea, o adevărată escaladă; trebuia s-o evit şi să-i dau ocol. În ziua aceea n-am aflat nici o veste proastă şi iată de ce apariţia ridicăturii aceleia uriaşe în grădina mea m-a uimit.. Dar şi de data aceasta am înţeles imediat: murise cel mai scump prieten al tinereţii mele. Ne împărtăşisem gîndurile unul altuia, descoperisem amîndoi lumea, viaţa şi cele mai frumoase lucruri; explorasem împreună acest material infinit, parcă rezumat şi sintetizat în termenii cei mai scurţi, asa că trebuia o adevărată colină.

Atunci am avut un moment de revoltă. Nu, nu puteau să fie ei, mi-am spus, îngrozit. Şi încăodată mi-am strigat prietenii pe nume: Cornali, Patanè, Rebizzi, Longanesi, Mauri, Negro, Vergani, Segàlla, Orlandi, Chiarelli, Brambilla. Atunci s-a stîrnit deodată un fel de adiere în noapte, care-mi răspundea « da », aş fi jurat un fel de voce ce-mi spunea « da », o voce care venea din altă lume. Dar poate nu era decît glasul unei păsări nocturne, căci grădina mea place celor ce îndrăgesc noaptea.

Acum, vă rog, să nu-mi spuneţi: « De ce sporovăieşti mereu despre istorii atît de triste? Viaţa şi aşa este atît de scurtă şi grea încît e de-a dreptul idiot să ţi-o otrăveşti cu tot dinadinsul; la urma urmei, tristeţile astea nu ne privesc, îţi aparţin, numai ţie ». Vă răspund: « Nu, vai! Ele vă privesc şi pe voi. Ştiu, ar fi bine puţin să vă pese de ele. Deoarece istoria asta a movilelor de pe pajişte se întîmplă tuturor şi fiecare din noi, îmi explic în sfîrşit, este proprietarul unei grădini unde se produc asemenea fenomene dureroase. E o poveste veche ce se repetă de la începutul veacurilor şi care se va repeta şi pentru dumneavoastră. Nu-i o neînsemnată parabolă literară, lucrurile se petrec chiar aşa în realitate ».

Mă întreb, fireşte, dacă într-o grădină oarecare, se va ivi într-o zi şi o ridicătură care să mă privească şi pe mine. Ei! Măcar o moviliţă, abia o ondulaţie a pajiştei pe care să nu izbuteşti s-o vezi nici măcar cînd soarele e la zenit. Oricum ar fi, ar însemna că se află cel puţin o fiinţă pe lume, care o să se poticnească de ea.

Se poate întîmpla ca din pricina firii mele hirsute, să mor solitar, ca un cîine, în fundul unui vechi coridor pustiu. Şi, totuşi, o fiinţă în seara aceea se va împiedica de o moviliţă din grădina ei şi o să se poticnească şi noaptea următoare şi de fiecare dată se va gîndi (vă rog să mă iertaţi că-mi fac asemenea iluzii) cu o nuanţă de regret la un oarecare tip care se numea Dino Buzzati.

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

https://biblioteca-digitala.ro

CÎINELE UNIVERSAL

Într-o după amiază de vară, către orele şase, spre cîmpia de la Bonpensiero, la mică distanţă de rîu, la casa profesorului Deodati, docent universitar de istoria filozofiei, ajunse chemarea Cîinelui Universal. Lătrat? Urlet? Vaiet? Noi oamenii nu-l auzim, dar cîinii da.

Îl auzi Fritz, bătrînul animal cu sînge amestecat, care în tinereţe îl însoţise cu prisosinţă pe Deodati la vînătoare, dar acum era lăsat să facă numai de pază. Şi pentru a-l împiedica să vagabondeze pe cîmp şi să facă stricăciuni, Deodati îl ţinea legat zi şi noapte de un lanţ lung, a cărui extremitate putea să alunece în sus şi în jos, de-a lungul unei sîrme suspendate la doi metri înălţime, de la marginea şopronului, unde era instalată cuşca, pînă la un păr, cam la vreo opt metri distanţă. Astfel, Fritz se putea mişca mai mult sau mai puţin în voie pe o fîşie de pămînt lungă de vreo zece metri pe trei.

Dar la cei cincisprezece ani împliniţi, Fritz era decrepit, de mult nu mai umbla, nu mai lătra, iar de cîteva zile stătea ghemuit în nemişcare, fără măcar să atingă mîncarea. Profesorul înţelese că stătea să moară, dar nu se frămînta peste măsură, şi nici nu-i trecea prin capul său doct ideea de a chema veterinarul. La ce bun să arunce trei mii de lire?

Cîinele Universal e alcătuit din micile suflete ale cîinilor pentru care nu ştim să se fi organizat vreodată un loc anume. cum se spune că există pentru sufletele oamenilor. Sufletele cîinilor sînt mult mai plăpînde şi mai slabe decît ale noastre, ceea ce înseamnă a spune totul. Fiecare în parte n-ar fi în stare să îndure insultele timpului, ale intemperiilor şi ale răutăţii care circulă în aerul acestei lumi fetide. Dar dacă se unesc mai multe, atunci prind consistenţă, se întăresc, rezistă forţelor adverse.

Astfel, într-o anume parte necunoscută a globului, de multe mii de ani, trăieşte Cîinele Universal, plămădit din toate sufletele cîinilor care au izbutit să ajungă pînă acolo. Un animal uriaş, înalt acum de aproape trei sute de metri. Dar, cea mai mare parte a sufletelor se pierde lamentabil pe drum, chiar dacă de cîteva secole a fost instituit un serviciu rudimentar de culegere a lor cu ajutorul unor faitoane zburătoare, dezarticulate: cabriolete, diligenţe, furgoane, omnibusuri, hîrburi bineînţeles, după cum se nimereşte, trase fiecare de doi dulăi puternici. În fiecare zi faitoanele zboară la cotă joasă în anumite locuri stabilite, lăsînd să atîrne, legat de un fir, un minunat cîrnat. Dacă pe acolo un cîine e pe moarte, e de ajuns să muşte cu putere din el şi sufletul lui e desprins din bietul trup pieritor, apoi ridicat, salvat pentru vecie.

Cînd a bătut ora şase seara, la casa profesorului Deodati ajunse chemarea Cîinelui Universal. Lătrat? Urlet? Vaiet? Fritz a înţeles numaidecît că era pentru el.

El, care de cîteva zile stătea mut, începu atunci să geamă sfîşietor cerînd să-l dezlege din lanţ. Un instinct tainic îl avertiza că trebuie să ajungă cu orice preţ la malul rîului, acolo unde ar fi putut să moară singur, acolo de unde aveau să vină să-l ia,

Curios la auzul geamătului prelung, profesorul Deodati ieşi împreună cu fiul său, agent de schimb, şi Fritz îi privi cu ochii aceia teribili ai cîinilor, apoi reuşi să se repună pe picioare şi neputincios trăgea, trăgea lanţul în direcţia cîmpiei din vale.

— Cine ştie ce-o fi vrînd, spuse profesorul care. cu toate că studiase atîtea cărţi, înţelegea puţin din viaţă. Dar cel mai puţin pricepea ce e moartea, care ar trebui să fie pentru filozofi problema cea mai mare.

https://biblioteca-digitala.ro

— Eu cred, spuse fiul, că vrea să plece, căci simte că i-a sunat ceasul. Cîinii muribunzi caută să fugă departe, să moară singuri, li se pare, poate, că-şi trădează stăpînul, şi nu vor să fie văzuţi.

— Nu cumva ai de gînd să-i dai drumul, spuse preocupat Deodati tatăl. — Dacă o fi să moară, locul acesta e mai mult decît demn. Lăsat liber, e în stare să-ţi dea de lucru.

Aşa au început a discuta tatăl şi fiul, în timp ce Fritz îi privea cu ochii teribili ai cîinilor disperaţi, şi gemînd-gemînd, trăgea lanţul simţind la mare depărtare faitonul zburător care se apropia.

În cele din urmă — dar nu era oare prea tîrziu acum ? — înduioşat, fiul desfăcu lanţul din zgardă şi, cu un salt de necrezut pentru un muribund, cîinele o luă la goană în jos spre cîmpie, clătinîndu-se, dar foarte grăbit.

Văzîndu-l trecînd cu sufletul la gură solemnul nuc din marginea povîrnişului grăi :

— Încotro alergi, prietene, aşa de unul singur ? Eşti ostenit, odihneşte-te. Nu-ţi aduci aminte de cîte ori ai dormit fericit la umbra mea ?

Dar Fritz, alergînd, dădea din cap ca pentru a spune n-am timp, n-am.

Şi cîmpul de lucernă îi vorbi : — Stai, nu alerga aşa, pentru numele lui Dumnezeu. la vîrsta ta un asemenea efort poate să-ţi facă rău. Nu face nebunii, bătrîne Fritz. Cîndva ierbişoara mea îţi plăcea.

Dar cîinele nu mai avea putere să răspundă, şuieratul cabrioletei zburătoare e pe aproape. se şi simte aroma sublimă a cîrnatului.

— Doar n-o să pleci aşa supărat — îi vorbi gardul viu ce străjuia domeniile profesorului Deodati. — De ce faţa asta posomorîtă ? Odinioară, îţi aminteşti ? eram prieteni. Veneai aici în fiecare seară să faci dragoste cu Perlina. Bine, dacă mai aştepţi, înainte de căderea nopţii trece întotdeauna pe aici o căţeluşă de vînătoare. Sînt sigur c-o să-ţi placă.

Dar cîinele nu mai are nici măcar puterea să întoarcă faţa şi să facă semn că nu.

Locul era un fel de pinten, la stînga albia unui mic torent, la dreapta marea albie pietroasă a rîului şi, dincolo de rîu, alte coline, alte ţinuturi, străjuite de crestele falnice ale munţilor. Pintenul înainta ca un amvon, sprijinit de două maluri repezi, — un foarte frumos loc singuratic.

Acum Fritz nu mai avea decît vreo cincizeci de metri, cînd iată că faitonul sufletelor sosea. hodorogind, clătinîndu-se, dar ce importanţă mai are ?

Cu ultima pîlpîiere a sufletului, Fritz goni pînă la locul nimerit. Gonea ? Se clătina, se poticnea, gemea, şovăia, — ca beat, ca mort. Exact o chestiune de secunde. La nu mai mult de un metru înălţime. repede, îi trecu pe dinainte divinul cîrnat, şi el nu e pregătit, el trebuie să încerce, disperare I saltul suprem, fără o fărîmă de putere. Ţac ! Strînse dinţii în gol. Căzu din nou pe iarbă cu o bfnuitură, plîns de falnicii arbori înduioşaţi, în timp ce soarele cobora dincolo de vîrfurile albastre, în ultima glorie a apusului.

Dar în spasm, sufletul ieşi din gură, sufletul lui care se lansă în zbor urmărind trăsurica. Dar mai trebuie altceva ca să fii în pas cu cei doi dulăi blestemaţi. Încă cîteva sărituri, şi bietul spirit rămîne acolo, suspendat în aer, cu o labă ridicată, ca şi cum ar cere îndurare, ca şi cum ar invoca puţină răbdare.

Adio dar a doua viaţă. Ca o frunză de toamnă, iată-l precipitîndu-se şovăind spre poalele malului între trestii, între sălciile mici, spre parfumatul desiş sălbatec al plantelor, acolo unde, în anotimpurile de vînătoare, fusese atît de fericit.

Mai bine însă să te dizolvi pentru totdeauna în ungherul acesta atît de tainic şi de drag, pe aici cel puţin nu trece niciodată nimeni, doar pescăruşul, sau broasca rîioasă a nopţilor cu lună plină, şi jos, printre pietre, apa şopoteşte istorisind poveşti de-odinioară.

În romîneşte de ŞTEFAN DELUREANU

https://biblioteca-digitala.ro

ŞTEFAN DELUREANU

Un poem ilustrat al lui Dino Buzzati

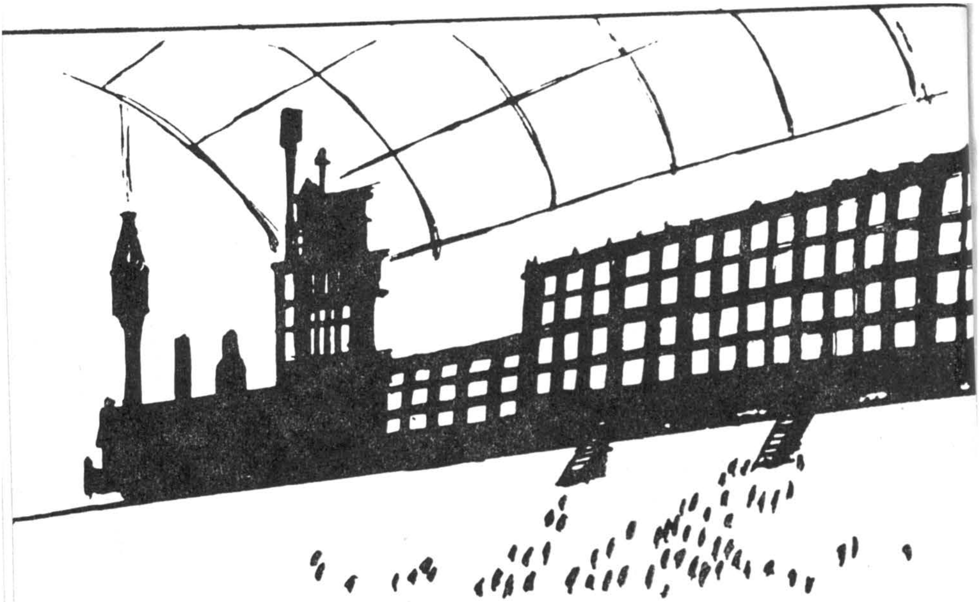
Abolind distanţa dintre imagine şi cuvînt, într-un mesaj unic, Buzzati ne-a dăruit *Poema a fumetti*, o versiune milaneză ilustrată a străvechiului mit al lui Orfeu şi al Euridicei, o *Cronicon Pictum Mediolanense* înfiorată de aceeaşi tremurătoare penumbră care apără construcţiile cele mai fericite ale fantaziei buzzatiene, veritabil atelier al misterului.

Misterul adunat în substanţa acestui poem se întîlneşte astfel cu tentativa pavesiană de a restitui cotidianului poezia, remitizîndu-l, cu vocaţia blagiană de a ocroti « corola de minuni a lumii » sau cu melancolia pulberilor intime care învelesc sufletul obiectelor în naturile moarte ale lui Morandi. L-am evocat şi pe Morandi, pentru că tocmai în legătură cu o expoziţie a lui, cronicarul de artă Dino Buzzati, care semna în *Corriere della Serra*, *d. b.*, defineşte misterul: « Mister înseamnă că trei sau patru sticle aşezate împreună pe un vechi scrin, nu exprimă numai propria lor prezenţă fizică şi amintirile personale de odinioară, ci ne fac să ne închipuim întreaga încăpere care le înconjură şi pe care nu o vedem; încăpere solitară, tăcută, de mult părăsită, unde totuşi cîndva s-au petrecut atîtea lucruri, poate cineva s-a născut acolo, cineva a murit, cineva a iubit şi acum a plecat pentru totdeauna. Mai mult: acele biete sticle prăfuite şi aproape tremurînd de bătrîneţe, ne fac să intuim întreaga casă care se află împrejur, cu toate poveştile ei într-adevăr misterioase, pentru că nimeni nu va putea niciodată să cunoască faptele, sentimentele, cele mai mici întîmplări ale unei case vechi în care nu s-au săvîrşit niciodată crime, e adevărat, dar unde mulţi bărbaţi şi femei au trăit, transmiţînd lucrurilor şi zidurilor, gîndurile şi chinurile lor secrete ».

Aşa cum Morandi descoperă vrăjit fiinţa lucrurilor din ambientul nostru domestic, Buzzati însoţeşte cu simpatie, în poveştile lui, solitudinea neliniştită a omului modern, supunînd fabula unui sens moral, nelăsînd destinul personajului-om să dea colţul pierzaniei fără a-i acompania cu discretă omenie îngenunchierile.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

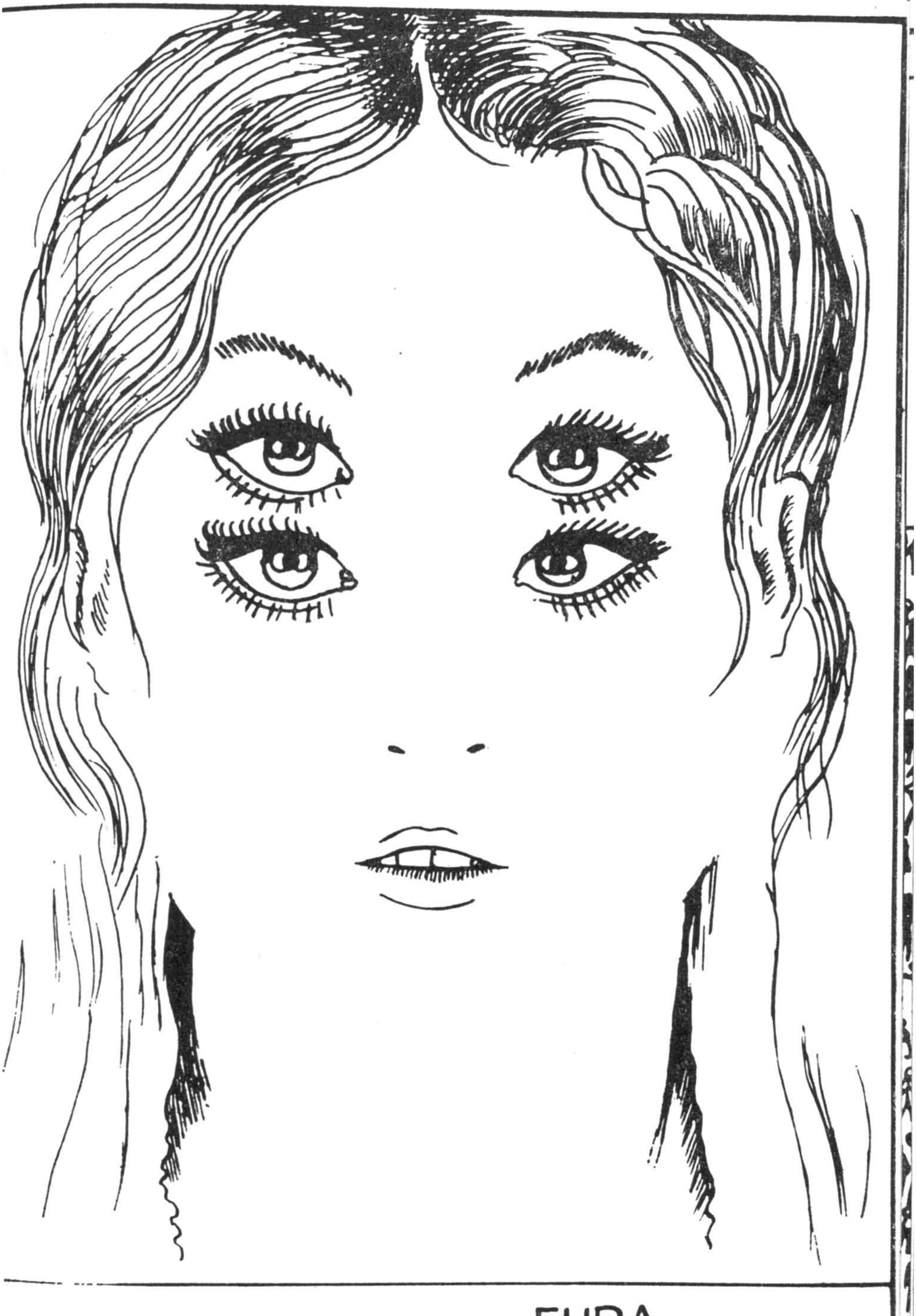


I TRENI I DIRETTISSIMI GLI ESPRESSI DELL'ETERNITÀ DELLA MORTE PARTONO ALLE ORE 199 E QUINDICI ALLE ORE ZERO E DUE, PER DOVE ? PARTONO. IL RESTANTE È IL SEGRETO DELLA SECONDA VITA, SE ESISTE, È IL DUBBIO, È LA DOMANDA IMPERITURA.

PER DESTINAZIONI REMOTE E INCONOSCIBILI.

CAPOSTAZIONE, SIGNORE, DÀ IL FISCHIO BENEDETTO IL LOCOMOTIVO È ACCESO E FUMA, I FINESTRINI SONO ILLUMINATI, I CUOCHI DELLE COMPAGNIE INTERNAZIONALI VANNO SU E GIÙ ECCITATISSIMI, È ARRIVATO TOSCANINI, È A BORDO MARILINA, È SALITO EINSTEIN, ANCHE HENRY MAGRITTE, SU, SU, PARTIAMO PER

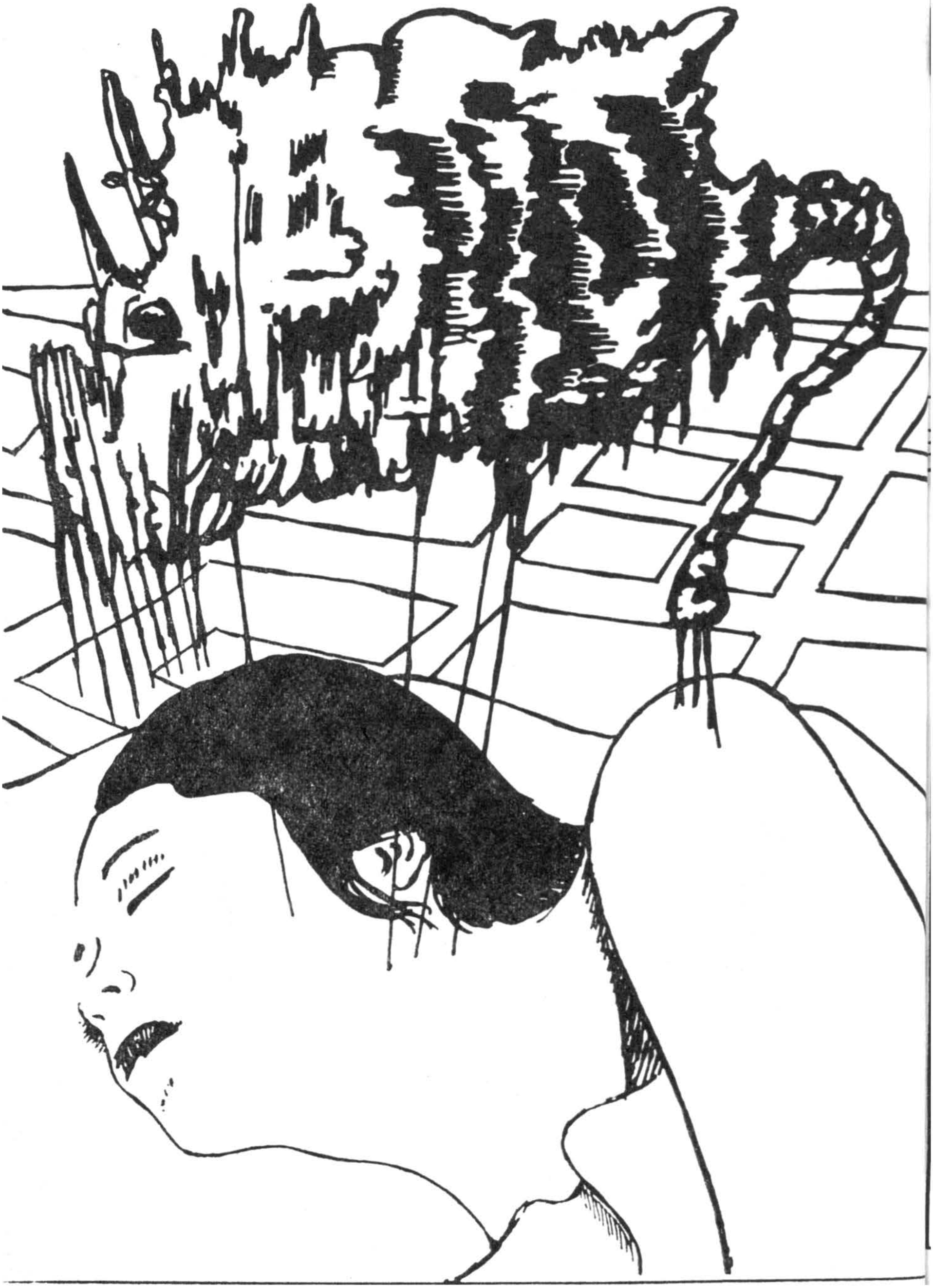
https://biblioteca-digitala.ro



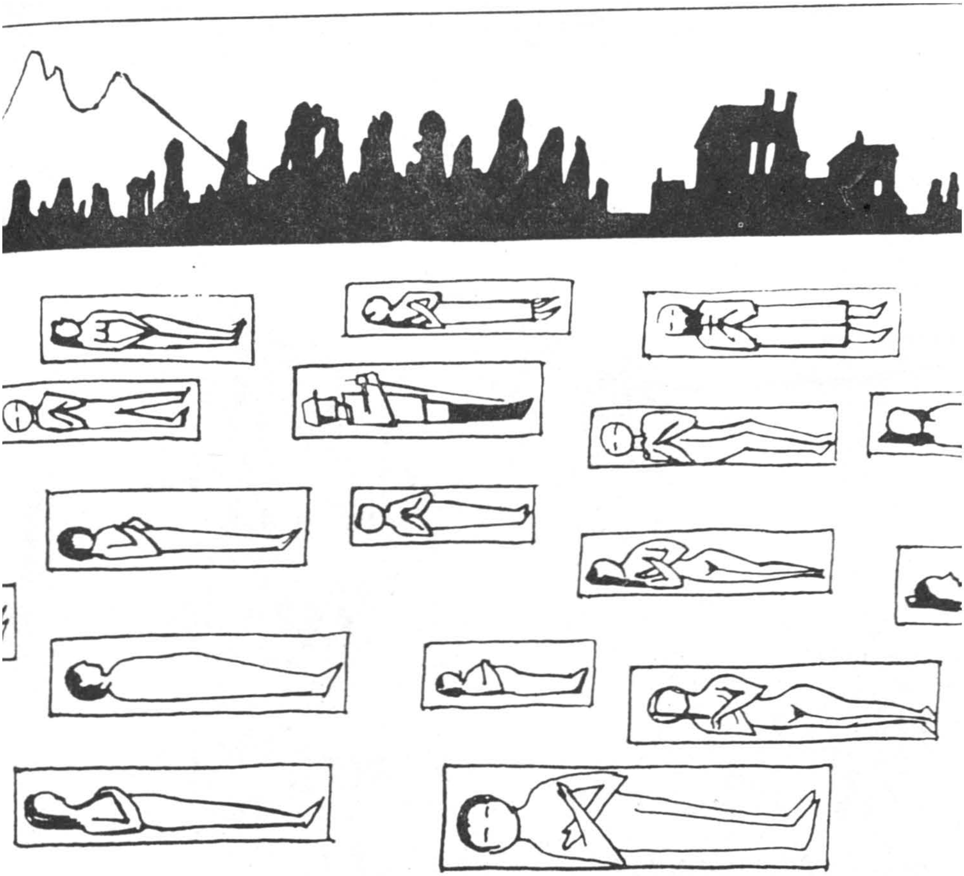
IL SUO AMORE SI CHIAMA EURA

https://biblioteca-digitala.ro

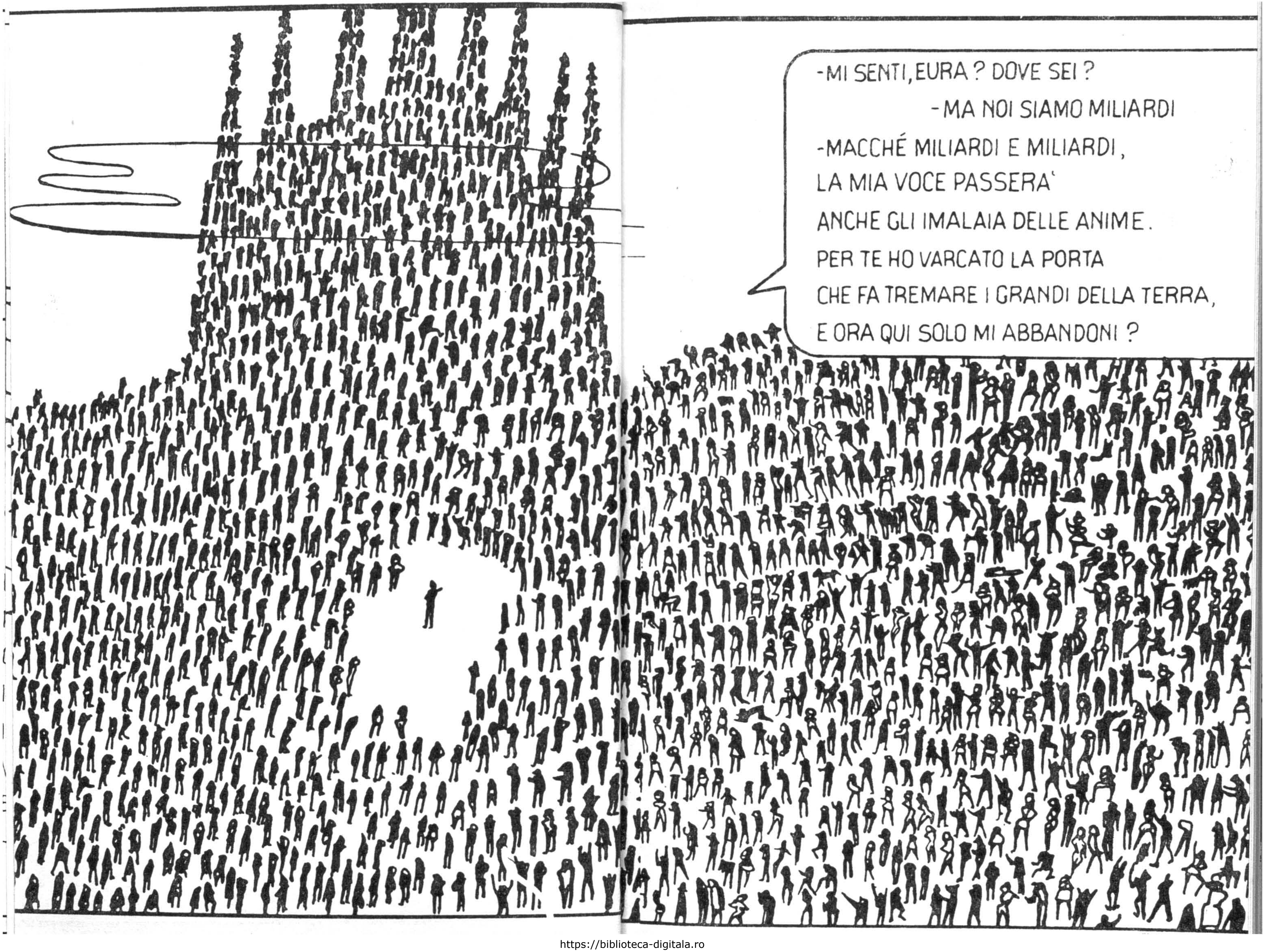
E' STATO UN MALE MISTERIOSO



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Variaţiune pe tema neînduplecării destinului, poate a autocăutării cum sugera Pavese în poemul dialogat *Nemîngîiatul (Dialoguri cu Leucò)* poemul cu ilustraţii al lui Buzzati este structurat în patru părţi: *Misterul din via Saterna, Interpretarea Infernului, Cîntecele lui Orfi, Regăsirea Eurei.*

Pe via Saterna, în oraşul vechi, o vilă *misterioasă*, împrejmuită de un zid, pare părăsită dintotdeauna. Pe cealaltă parte a străzii e palatul conţilor Baltazano al căror fiu, Orfi, cîntă în fiecare seară în subteranele de la « Polypus ». Iubita lui e Eura.

Dar bang bang bang. Chiar în clipa asta începe povestea.

Într-o seară cînd Orfi e obosit, cînd tot oraşul e obosit, cînd pînă şi pămîntul obosit aţipeşte moale, un taxi se opreşte înaintea uşii din zidul misterios. Din el coboară o fată care seamănă cu Eura şi care trece prin uşă.

A doua zi cortegii sumbre urmează carele mortuare ale megalopolei milaneze. Sînt funerariile Eurei secerată de un *rău misterios*.

Cu disperare Orfi caută *uşa misterioasă* prin care a dispărut Eura, dar un necunoscut îi spune că ea e doar una dintre milioanele de uşi de acest fel. Cu cîntecul lui, Orfi deschide *severa uşă neagră*, coborînd spre tărîmul bietei păci eterne, al *vestitei bătrîne doamne*. Palidul infern a cărui maladie este părerea de rău, e identificat de Orfi cu Milano. Locuitorii lui savurează *paradisul pierdut* privind pe furiş lumea. Au totul afară de *libertatea de a muri.*

Pămîntul este tărîmul lui *cînd*, infernul tărîmul lui *unde*. Pentru muritori, totul înseamnă timp. Pentru nemuritori totul înseamnă amintire, absenţa misterului.

Cîntînd nemuritorilor, Orfi le evocă lumea lui cînd, şi voci care *acolo sus* le trezeau eternul gînd *(draga moarte)*, le evocă amintirea babelului neurastenic. Milano, cu şirurile lampioanelor pierzîndu-se în cele *douăzeci şi patru de puncte cardinale*, le evocă iubirea. Mişcîndu-i, primeşte îngăduinţa s-o caute pe Eura.

Căutarea Eurei este impresionantă:

— Mă auzi, Eura ? Unde eşti ?
— Dar noi sîntem miliarde.
Miliarde şi miliarde.
— Vocea mea va trece
Peste Himalaia sufletelor.

Regăsirea Eurei, întîlnirea cu ea, are ceva din crepuscularismul corazzian, aminteşte de fragilitatea umană din *Dialogul păpuşilor*, de puritatea cu care Protolini i-a investit pe Bruno şi Lori în *Statornicia raţiunii*. E parcă un imn al iubirii desăvîrşite, al ingenuităţii premundane a iubirii adolescentine. Copilăria inimii lui Orfi şi a Eurei, inocenţa lor, devin atribute perene ale iubirii tinerilor. Inmutabilitatea hotărîrii care stăruie în visul lui Orfi este de o subliniată melancolie şi de o elevată frumuseţe morală: —*Sînt aici, am venit să te iau.*

https://biblioteca-digitala.ro

Dar poarta de care vorbeşte Orfi nu există, cîntecele lui sînt zadarnice. *Biată poveste a lui Orfeu,* chiar dacă nu întorci privirile. O forţă teribilă o smulge pe Eura din braţele lui Orfi.

Orfi se regăseşte pe via Saterna, în faţa vilei misterioase, cu necunoscutul care îi spune că tot ce a văzut e vis, că Eura însăşi e o fantomă, că morţii dorm cuminţi în tăcerea pămîntului cumsecade.

— Atunci, inelul acesta ? întreabă Orfi care descoperise în palmă inelul Eurei.

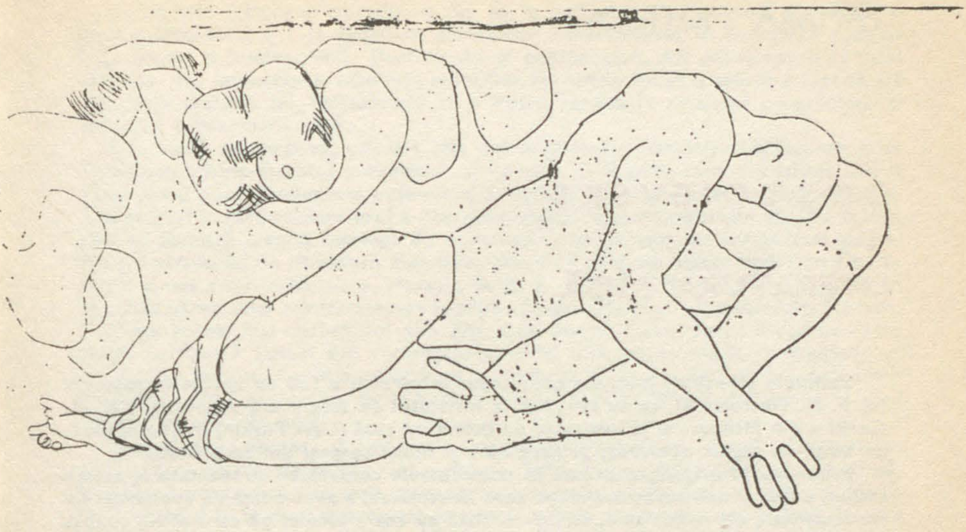
Dar necunoscutul pierise. Strada era cu desăvîrşire pustie. Chiar în clipa aceea, peste vila misterioasă, *se-nvolbura viforul cu obişnuitele lui suflete chinuite. Ultimii regi ai poveştilor porneau în exil. Şi în deşertul Kalahari, norii cu turnurile veşniciei alunecau încet.*

Farmecul nopţilor de iarnă, şi nu numai de iarnă, cînd ferestrele comunică între ele în codul ştiut numai de ele, îi stă bine o poveste buzzatiană.

Poemul cu ilustraţii e o întreagă antologie de poveşti şi de muguri de poveşti, este povestea Milanului, povestea unei nelinişti, dar şi a încrederii şi speranţei noastre prin iubire, virtute cardinală a omului.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



DOSTOIEVSKI

O PROBLEMĂ MEREU DESCHISĂ

https://biblioteca-digitala.ro

TAMARA MOTÎLIOVA

DOSTOIEVSKI
și
LITERATURA RUSĂ

Sesiunile ştiinţifice jubiliare consacrate aniversării a 150 de ani de la naşterea lui F. M. Dostoievski, ce au avut loc la institutul de Literatură Mondială « A. M. Gorki » din Moscova şi la Institutul de literatură rusă (Casa Puşkin) din Leningrad, au atras un public numeros, printre care şi mulţi oaspeţi din străinătate.

Problema principală, abordată în numeroasele comunicări prezentate la aceste sesiuni a fost problema atitudinii pe care Dostoievski a avut-o faţă de evenimentele fundamentale ale epocii sale, strîns corelată cu cea a locului pe care el l-a ocupat ca artist şi gînditor în căutările ideologice şi estetice ale vremii sale.

Ca un preambul la sesiunile jubiliare, redacţia revistei « Probleme de literatură » a organizat o « masă rotundă» a criticilor şi istoricilor literari, care a pus în discuţie problemele cele mai actuale în studierea operei lui Dostoievski. Cu acest prilej Boris Sucikov, directorul Institutului de literatură mondială din Moscova remarca: « Moştenirea literară a lui Dostoievski trebuie cercetată în contextul luptei ideologice a vremii sale, de aceea una din sarcinile principale care stau în faţa noastră este de a lămuri atitudinea mai mult decît complexă a scriitorului faţă de socialism. Dostoievski a criticat cu asprime formele cazone ale socialismului utopic. Dar marxismul nu poartă răspunderea pentru aceasta, şi, după cum se ştie, la rîndul său, a respins şi respinge aceste forme ale socialismului. Cu toate acestea, interpreţii reacţionari ai moştenirii lui Dostoievski încearcă să folosească această critică a scriitorului îndreptînd-o împotriva orînduirii noastre sociale. O analiză obiectivă a concepţiilor scriitorului, ne va arăta că o asemenea interpretare a moştenirii sale este greşită şi tendenţioasă, deşi Dostoievski, într-adevăr, a supus discuţiei critice o serie din teoriile socialiste. Considerîndu-l însă pe Dostoievski ca un tot unitar, ne vom da seama că ne aflăm în faţa unui aprig critic al capitalismului. . . »

Aceste idei, reluate de B. Sucikov, în cuvîntarea rostită la şedinţa festivă de la Teatrul Mare din Moscova, se apropie mult şi de tezele comunicării susţinute de G. Fridlender la sesiunea ştiinţifică din Leningrad. Conflictele prezentate în operele lui Dostoievski, s-a arătat în comunicare, trebuie înţelese mult mai larg decît prin prizma caracterizării de altădată a scriitorului, ca fiind un « talent crunt ». Oamenii lui Dostoievski, ca şi oamenii lui Shakespeare, trăiesc din plin tragismul epocii lor, sînt într-o continuă căutare şi frămîntare. Iar poporul în concepţia lui Dostoievski nu este o massă de ceară căreia o personalitate puternică îi poate imprima orice formă ar dori. Dostoievski s-a opus teoriilor care socoteau că istoria poate fi manevrată împotriva voinţei maselor, dar în felul lui a reflectat şi prejudecăţile acestor masse.

https://biblioteca-digitala.ro

La ambele sesiuni şi mai ales la cea de la Institutul de literatură mondială, o atenţie deosebită a fost acordată problemei « Dostoievski în literatura rusă »: Dostoievski şi predecesorii, Dostoievski şi posteritatea. Am putea spune că unul din cele mai importante rezultate ştiinţifice ale jubileului ce a trecut a fost că s-a pus capăt tratării lui Dostoievski ca o figură izolată în procesul de creştere şi devenire a literaturii ruse.

În această perspectivă, una din cele mai interesante comunicări a fost cea a lui D. Blagoi, binecunoscutul cercetător al operei lui Puşkin, care a analizat într-o perspectivă nouă elementele puşkiniene în creaţia lui Dostoievski, discutînd totodată şi felul în care romancierul a dezvoltat tradiţiile predecesorului său. Pe acelaşi plan se situează o suită întreagă de comunicări, prezentate de cercetători ştiinţifici ai Institutului de literatură mondială, abordînd relaţiile dintre opera lui Dostoievski şi cea a lui Griboiedov, Herzen, Scedrin, Leskov, Cehov. Unele dintre teme ar putea părea chiar surprinzătoare la prima vedere. De pildă Dostoievski şi Herzen. Nu i-am socoti mai curînd doi poli diametral opuşi? Ce-ar putea fi comun între aceşti scriitori? Totuşi din comunicarea Sofiei Gurvici a reieşit convingător că tradiţia lui Herzen, tradiţia confesiunii, a discuţiei directe cu cititorul, a dezbaterii polemice, a fost preluată şi dezvoltată în *Omul din subterană* şi în *Însemnări de iarnă despre impresii de vară.*

Konstantin Lomunov a combătut inerţia în interpretarea temei « Dostoievski şi Tolstoi », discutată de cele mai multe ori schematic ca o contrapunere absolută, insistînd asupra unor momente de tangenţă şi înrudire între cei doi scriitori, manifeste în felul în care au reacţionat la evenimentele contemporane, în felul în care au recepţionat epoca lor plină de frămîntări. O dezbatere în continuare pe această temă a însemnat comunicarea lui G. Bialîi, la sesiunea din Leningrad, care a discutat comparativ cele două romane, *Idiotul* şi *Anna Karenina*, relevînd o serie de afinităţi, mai ales pe plan tipologic (Mîşkin şi Levin, deopotrivă căutători ai adevărului, cele două eroine, femei mîndre şi nefericite).

Alexandr Miasnikov a ridicat, în comunicarea sa, problema influenţei pe care Dostoievski a exercitat-o asupra lui Gorki, cercetînd atitudinea acestuia faţă de opera predecesorului său, atitudine de critică, dar şi de preluare şi rezolvare în chip nou a unor probleme puse şi de Dostoievski, între care « recuperarea omului pierdut ».

Tradiţia lui Dostoievski în literatura sovietică — cu referire la opera lui K. Fedin, L. Leonov, A. N. Tolstoi, A.Platonov — a fost examinată în comunicările prezentate de E. Starikova (Moscova) şi N. Groznova (Leningrad).

Trebuie menţionate în chip deosebit două comunicări susţinute la sesiunea de la Leningrad, axate pe problemele specificului artistic al creaţiei dostoievskiene. Boris Meilah a vorbit despre ceea ce s-ar putea numi « strategia creaţiei » marelui scriitor, iar academicianul Dmitri Lihacev a dezbătut « autenticitatea», « veridicitatea » artistică a romanelor lui Dostoievski. Conumicarea a arătat că romancierul nu mergea pe linia unei înţelegeri schematice a tipicului, el urmărea să releve realitatea în « fapte irepetibile ». De aceea romanele lui Dostoievski sînt un fel de anchete judiciare, iar stilul său narativ seamănă cu cel al hagiografilor, care trebuiau să convingă pe cititorii de altădată despre realitatea minunii.

O serie de comunicări au dezbătut problema importanţei mondiale a operei lui Dostoievski, unele dintre ele ca aceea a lui Alexei Grigoriev (Leningrad) avînd o largă deschidere informaţională. Aspecte parţiale au fost relevate în comunicările: « Dostoievski în ţările slave» (N. Kravţov), « Dostoievski în Italia» (Z. Potapova), « Dostoievski în China » (M. Schneider). Din păcate în atenţia comentatorilor nu au intrat lucrările consacrate lui Dostoievski, apărute în ţările socialiste, ca

https://biblioteca-digitala.ro

de pildă cea a lui Ion Ianoşi (România), a lui Ralf Shröder (R. D. G.) etc. De altfel şi legăturile lui Dostoievski cu literatura universală au fost numai parţial atinse în comunicarea de sinteză a lui R. Samarin.

Comunicările prezentate la cele două sesiuni nu şi-au propus să dea rezolvări depline unor probleme foarte complexe. Ele au contribuit în primul rînd la lărgirea volumului nostru de cunoştinţe despre Dostoievski, la stimularea de noi căutări, la formularea de noi ipoteze.

BORIS SUCIKOV

Realism «în sensul suprem»

Căutarea pasionată a adevărului, dictată de dragostea pentru omenire şi pentru om, iată esenţa şi conţinutul operei marelui scriitor rus, Fiodor Mihailovici Dostoievski. Astăzi, cînd ne apropiem de operele sale pline de zbucium, simţim din plin sinceritatea profundă şi chinul frămîntărilor pe care le-a cunoscut gîndirea marelui scriitor, împovărat de infinitul suferinţelor umane, năzuind să elibereze omenirea de aceste suferinţe, să pătrundă sensul vieţii şi destinul omului pe pămînt.

Această creaţie este un cîmp de luptă în care se înfruntă ideile, un cîmp de luptă care ne impresionează mintea şi sufletul prin importanţa problemelor abordate, a căror rezolvare s-a străduit s-o afle scriitorul, găsindu-le de fapt şi negăsindu-le răspuns. Nu sînt probleme cu caracter abstract: ele au fost determinate de istorie, de epocă, de anii cînd în edificiul lumii burgheze apăreau primele fisuri şi se întrezărea mersul societăţii spre noi forme de relaţii sociale.

În romanele lui Dostoievski acţiunea se dezvoltă într-un ritm dramatic, furtunos, cu o încordare explozivă. De obicei, eroii se situează pe poziţii antagonice şi conţinutul operelor se dezvăluie în lupta de idei, de concepţii, căreia autorul îi dă o acuitate extremă. Cu Dostoievski a intrat în literatura mondială o manieră deosebită de obiectivare artistică a vieţii, orientată în primul rînd spre dezvăluirea psihologiei eroilor. Scriitorul îşi definea metoda ca fiind realism « în sensul suprem », urmărind să înfăţişeze « profunzimile sufletului omenesc », să releve conflictele fundamentale, ideologice şi sociale ale epocii.

În operele lui Dostoievski imaginile şi ideile se contopesc într-un tot organic. Orice încercare de a desmembra unitatea organică dintre imagini şi idei în opera lui Dostoievski nu poate duce decît la o tratare unilaterală a personalităţii sale complete. Ca urmare a unor atari interpretări unilaterale, Dostoievski apărea cînd prooroc al revoluţiei ruse, cînd apărător al ortodoxismului şi autocraţiei, cînd umanist abstract, cînd « talent crunt ».

Din fericire, moştenirea bogată şi vie a lui Dostoievski nu se încadrează în asemenea caracterizări simpliste. Dostoievski este, desigur, în primul rînd creatorul unor opere ce nu şi-au pierdut cu nimic valoarea cu trecerea anilor, care vor rămîne eterne, care au îmbogăţit gîndirea estetică a omenirii întregi. Dar ca polemist, în probleme politice, el a fost nu arareori victima propriei sale firi pasionale. Alături de idei, care ne uimesc prin profunzimea şi intuiţia lor, apar nu o dată concepţii conservator-utopice, scriitorul polemizează îndelung şi fără succes, cu reprezentanţii mişcării revoluţionare.

https://biblioteca-digitala.ro

Dostoievski era un om de o vastă cultură, care se interesa de filozofie. Încă din tinereţe scrisese că « filozofia este însăşi poezia, ridicată la un nivel superior », şi multe episoade ale romanelor sale, exprimînd un profund conţinut filozofic, sînt totodată pătrunse de un puternic spirit poetic, ca să nu amintim decît de *Legenda marelui închizitor* sau de capitolul *Răzvrătirea* din *Fraţii Karamazov*.

Din universul de pasiuni, de idei, drame şi caractere umane al operei dostoievskiene, au coborît şi s-au întipărit pentru totdeauna în conştiinţa noastră numeroase personaje, între care unele purtătoare ale ideilor de bine absolut, altele care şovăie între « haosul Sodomei » şi « idealul Madonei », altele victime ale nedreptăţilor sociale. Prin forţa adevărului istoric şi de viaţă pe care-l exprimă Raskolnikov, Sonia, Svidrigailov, Cneazul Mîşkin, Nastasia Filipovna, Ivan Karamazov, etc., prin profunzimea lor filozofică, aceste personaje, păstrîndu-şi substanţa realistă, au devenit aproape simboluri ale unor trăsături caracteristice pentru societatea burgheză. Contradicţiile fundamentale şi conflictele morale ale romanelor sale sînt generate de lupta pentru bani, pentru capital, pentru proprietate. Pentru Dostoievski, capitalismul este indisolubil legat de descompunere, de dezagregarea morală a personalităţii umane. Dar şi mai necruţător a condamnat scriitorul individualismul burghez. Mărturisirile « Omului din Subterană », acest individualist înrăit care pune mai presus de orice propriile sale dorinţe şi propria sa persoană, au prefigurat multe din ideile pe care gîndirea socială burgheză de mai tîrziu a pretins că le-a descoperit.

Non-conformismul, nesupunerea eroilor lui Dostovieski este una din manifestările acelui spirit de protest şi răzvrătire care se configura în societatea rusă într-o perioadă cînd toată viaţa Rusiei era în frămîntare, cînd povara relaţiilor sociale învechite devenea de nesuportat, şi începea lupta deschisă cu regimul ţarist. Toţi eroii lui Dostoievski trăiesc într-o atmosferă psihologică prerevoluţionară şi în forul lor interior sînt gata să se răzvrătească.

Moştenirea artistică a lui Dostoievski este uriaşă, bogată, ea reprezintă o adevărată mîndrie a culturii noastre. Fără a trece cu vederea contradicţiile ce i-au frămîntat sufletul şi s-au reflectat în creaţiile sale literare, subliniem că aceste contradicţii au fost determinate de caracterul complex al dezvoltării sociale, de greutăţile care se ridicau pe drumul căutării adevărului istoric. Dostoievski nu şi-a pierdut niciodată încrederea în viitor, în capacitatea oamenilor de a organiza în chip raţional acest viitor. « Se va aşeza domnia atotputernică a raţiunii şi a luminii pe tot pămîntul şi această domnie va fi şi la noi în Rusia, poate chiar mai curînd decît în altă parte » — spusese scriitorul.

KONSTANTIN LOMUNOV

Dostoievski şi Tolstoi

« Dostoievski şi Tolstoi », « Tolstoi şi Dostoievski », n-ar fi cu putinţă să enumerăm de cîte ori au fost şi sînt aşezate aceste două nume alături.

Reprezentanţii celor mai variate orientări şi curente ale gîndirii sociale şi politice, filozofice, religioase, etice, estetice din Rusia şi din străinătate s-au străduit să explice în ce anume constă autoritatea mondială a marilor scriitori ruşi, să defi-

https://biblioteca-digitala.ro

nească înrîurirea lor asupra literaturii mondiale și să clarifice locul lor în viața spirituală a veacului nostru.

Cercetînd istoria relațiilor ideologice, spirituale și de creație ale lui Dostoievski și Tolstoi, ne dăm seama că cei doi scriitori erau perfect conștienți de importanța și semnificația fiecăruia dintre ei pentru literatura rusă și europeană. Dostoievski care, prin 1850, spusese la un moment dat că de la Tolstoi « nu trebuie să ne mai așteptăm la opere de seamă », peste două decenii recunoștea că autorul « Annei Karenina » ocupă un loc de prim rang în literatura rusă: « Contele Lev Tolstoi fără îndoială este cel mai iubit scriitor al publicului rusesc, indiferent de orientarea acestuia », scria Dostoievski în 1877.

După părerea lui Dostoievski, Tolstoi era cel mai mare scriitor după Pușkin. « El ar putea să ne reprezinte pe toți în fața Europei ». Nu odată a mărturisit Dostoievski interesul pentru experiența artistică a lui Tolstoi. Cînd scria «Adolescentul» spunea că ar vrea să redea « întîlnirea și atmosfera ei în amănunt *à la* Lev Tolstoi ».

Nu o dată se referă Dostoievski la romanul *Război și pace*. . . prezicîndu-i într-o scrisoare către Strahov, o viață de lungă durată. « Acest minunat tablou istoric. . . va fi preluat de posteritate » și fără el « posteritatea nu va putea trăi ».

Puțin timp înainte de moarte, solicitat de o cunoștință să-i facă o listă de lecturi pentru fiica acesteia, Dostoievski după ce numește pe Pușkin și Gogol, Dickens și Walter Scott, adaugă: « Lev Tolstoi trebuie să fie citit în întregime ». . .

La rîndul său comentînd moartea lui Dostoievski, exprimînd durerea sufletească pe care a încercat-o cu acest prilej, Tolstoi definește și caracterul relațiilor cu acest contemporan.

« Cît aș dori să exprim tot ceea ce simt pentru Dostoievski, scria el lui N.N. Strahov la începutul lui februarie 1881. Niciodată nu l-am văzut și n-am avut nici un fel de relații personale cu el. Dar acum cînd a murit mi-am dat seama că a fost un om foarte apropiat mie, scump, necesar. . . Tot ceea ce a scris (lucruri bune, autentice), erau de așa fel încît cu cît scria mai mult îmi făcea mai multă plăcere. Arta lui îmi trezește invidie, inteligența de asemenea. Dar inima mea se bucură de fiecare dată. Îl socoteam un prieten al meu ».

Aceste cuvinte au găsit destul de curînd o largă răspîndire. Pretinșii prieteni și dușmani ai lui Dostoievski au încercat să-l convingă pe Tolstoi că acesta ar fi avut o atitudine dușmănoasă față de el.

Răspunzînd la scrisorile în care Strahov îl vorbea de rău pe Dostoievski, Tolstoi spunea: « Am impresia că ați fost victima unei atitudini false, greșite față de Dostoievski. . . Ați exagerat importanța lui și ați exagerat-o după șablon. Ați transformat în prooroc și mucenic, în sfînt, un om care a murit în cel mai aprig proces de luptă între bine și rău. Dostoievski te emoționează, e interesant, dar nu poți oferi drept model posterității un om care este tot numai luptă ».

Deci Dostoievski în concepția lui Tolstoi nu era nici prooroc, nici mucenic, și nici sfînt, ci oglinda « luptei într-o lume păcătoasă», un om ce a trăit confruntarea cea mai aprigă între bine și rău.

Urmărind cu atenție și simpatie activitatea lui Dostoievski pe linia căutării adevărului, Tolstoi ca scriitor considera cu subliniat interes creația lui literară. E greu să citim o operă a lui Dostoievski, care să nu fi trezit comentariul lui Tolstoi. Nu arareori aprecierile erau contradictorii. Colecționîndu-le, cercetătorii nu și-au pus însă niciodată problema esențială: care era criteriul după care Tolstoi măsura importanța lui Dostoievski ca scriitor, care era locul pe care i-l rezerva în literatura rusă și mondială.

https://biblioteca-digitala.ro

Era măsura celei mai înalte exigențe, în virtutea căreia Dostoievski era așezat alături de cei mai mari scriitori ruși de importanță mondială.

Totuși înrudirea sau distanțarea, pe plan ideologic și artistic între cei doi mari contemporani, pot fi determinate nu atît de ceea ce au spus și au gîndit unul despre celălalt, ci mai ales de felul în care au pus și au rezolvat cele mai importante probleme ale veacului lor.

De fapt, « epoca lui Dostoievski » coincide într-o bună măsură cu deceniile cele mai importante « ale epocii lui Tolstoi ». Dostoievski și-a scris operele fundamentale între 1860-1880, decenii definitorii pentru viața Rusiei de după reformă. Creația lui Dostoievski, ca și creația lui Tolstoi, nu este numai o oglindă a acestei epoci, dar și o cale pentru înțelegerea și cunoașterea adevărului ei.

. . . Și Dostoievski și Tolstoi au oglindit în opera lor o epocă plină de zbucium, de frămîntări, epocă în care, după expresia lui Tolstoi « lumea ardea », în care destinele indivizilor, ale țărilor și popoarelor au cunoscut o schimbare furtunoasă și rapidă. . .

Cu diferența aparentă de univers artistic, amîndoi au exprimat dramatismul relațiilor sociale, caracterul antagonist al acestor relații.

« Trăim clipa cea mai tulbure, cea mai neprielnică, de tranziție și aș zice cea mai fatală din toată istoria poporului nostru », scria Dostoievski în 1873. Motivul « dezechilibrului » (« Totul este încă în fierbere, nimic nu s-a cristalizat pe deplin ») al nesiguranței, al luptei, al îndoielilor, senzația că se apropie « ceva nou, esențial și fatal », presimțirea și previziunea unor apropiate transformări trece prin toată publicistica lui Dostoievski și-i alimentează opera literară.

Și Tolstoi vorbește despre caracterul de tranziție al epocii sale, atît « Anna Karenina», cît și în operele de mai tîrziu, iar publicistica sa din anii 1880—1900, este plină de aluzii, la iminentul și apropiatul « deznodămînt ».

Dacă în 1877 Dostoievski vorbește despre « apropiata revoluție colosală, care amenință neîndoielnic să zguduie burghezia lumii întregi », Tolstoi își caracteriza epoca ca fiind « timpul revoluțiilor ». Precum se știe, recunoscînd inevitabilitatea schimbărilor sociale, nici Dostoievski și nici Tolstoi nu erau partizanii metodelor revoluționare. Prin « rețetele » sale naive de « salvare a omenirii », Tolstoi a comis « păcatul istoric al tolstoismului » după expresia lui Lenin. . . În multe privințe, de tolstoism se apropie elementele esențiale ale « dostoievskismului » (de pildă, predica smereniei) care a fost « păcatul istoric » al lui Dostoievski.

Totuși astăzi, pentru noi, ceea ce-i apropie și-i înrudește pe cei doi scriitori nu este predica smereniei și atotiertării, ci patosul criticii, negarea societății bazate pe proprietate și a instituțiilor pe care ea le-a generat.

DMITRI BLAGOI

Dostoievski și Pușkin

« Pentru noi — scria în 1861 Dostoievski, prefigurînd în chip nemijlocit formularea lui Gorki, Pușkin a fost începutul a tot ceea ce există astăzi ». Pușkin a putut deveni « începutul tuturor începuturilor » în literatura rusă și datorită geniului

https://biblioteca-digitala.ro

său creator, dar şi datorită faptului că epoca în care a trăit conţinea în germene elementele esenţiale care au stat la temelia întregii dezvoltări naţionale şi sociale a Rusiei în deceniile următoare.

Ca şi Puşkin, Dostoievski a fost nu numai martor, dar şi participant pasionat al epocii sale. În acelaşi articol din 1861, Dostoievski sublinia că patosul contemporaneităţii îl apropie de Puşkin, spunînd: « Am ajuns să-mi lămuresc problemele contemporane pornind de la Puşkin ».

Această perspectivă ne explică — dincolo de diferenţele de epocă şi individualităţi creatoare — asemănările majore care există între destinul lui Puşkin şi cel al lui Dostoievski, între creaţiile lor, considerate în articulaţiile lor intime.

La această analiză comparată putem observa, destul de uşor, în creaţia lui Dostoievski, o serie de elemente din universul literar al lui Puşkin, ceea ce am putea numi « Puşkin la Dostoievski ». Dar o atare analiză ne va da posibilitatea să înţelegem retrospectiv şi unele aspecte ale creaţiei puşkiniene într-o lumină nou, cu alte cuvinte îl vom putea afla pe « Dostoievski în Puşkin ».

Un embrion puşkinian apare chiar în prima operă a lui Dostoievski, « Oameni sărmani ». Belinski şi după el mai toţi criticii şi cercetătorii au considerat « Oameni sărmani » ca o operă născută sub semnul şcolii naturaliste, ca o realizare strălucită a aşa numitei « orientări gogoliene » în literatura rusă. Dostoievski însuşi preţuia mult binecunoscuta nuvelă a lui Gogol « Mantaua», spunînd că din istoria unei « mantale » pe care a pierdut-o un funcţionar, el a reuşit să facă « o tragedie cutremurătoare ». În contextul romanului său, Dostoievski l-a făcut însă pe eroul principal să se exprime în chipul cel mai elogios despre nuvela lui Puşkin « Căpitanul de poştă », opunînd-o ca o mare descoperire artistică aceleiaşi scrieri a lui Gogol « Mantaua », iar lui Akaki Akakievici Başmacikin, funcţionarul îndobitocit, lipsit de demnitate umană, pe care l-a considerat... ca fiind lipsit de adevărul vieţii, l-a contrapus pe Samson Vîrin, eroul lui Puşkin, l-a prezentat ca fiind întruparea adevărului: « e firesc! trăieşte! l-am văzut chiar eu, stă lîngă mine... »

De fapt ne aflăm aici în faţa unei discuţii despre cele două variante ale realismului critic rus, varianta Puşkin şi varianta Gogol, asupra căreia Dostoievski va reveni în ciornele la cuvîntarea sa închinată lui Puşkin: « În literatură există tipuri şi există personaje reale, cu alte cuvinte adevărul lucid şi, pe măsura posibilităţilor, deplin despre om. Tipul nu reprezintă aproape niciodată adevărul deplin, întrucît niciodată nu înseamnă esenţa în totalitatea ei... Nu o spun, Doamne fereşte, pentru a minimaliza un geniu ca Gogol! Într-o operă satirică nici n-ar putea fi altfel... Să afirmi că Sobakievici e pe deplin real, conchide Dostoievski, că nici nu ar putea conţine nimic altceva în afară de ceea ce este arătat, ar însemna să calomniezi adevărul vieţii. Nu poate exista în lume un om care să nu fie decît un ticălos şi nimic mai mult »...

De la început, de la primii săi paşi, Dostoievski a căutat să urmeze, alături de tradiţia lui Gogol, şi acea metodă « a adevărului lucid şi, pe măsura posibilităţilor, deplin despre om », acel principiu pe care l-a descoperit în « poezia realităţii » proprie lui Puşkin. De la Gogol spre Puşkin, iată drumul realismului dostoievskian în planul tradiţiilor naţionale...

Deosebit de interesantă este orientarea lui Dostoievski spre etapa matură a realismului puşkinian, cu manifestările lui profunde, filozofice şi psihologice, aşa cum le aflăm în « micile tragedii ». Semnificativ este faptul că atenţia romancierului s-a fixat în primul rînd la « *Cavalerul zgîrcit* ». În preţuirea elogioasă pe care Dostoievski o dă acestei piese (eroul din romanul « *Adolescentul* » spune: « Puşkin nu a creat nimic mai elevat ca idee decît această operă ») se remarcă intuiţia lui

https://biblioteca-digitala.ro

critică şi totodată gîndirea specifică a realismului său. Dostoievski, primul, a simţit profunda legătură interioară dintre *Cavalerul zgîrcit* şi frămîntările cele mai importante ale epocii contemporane, atît în Rusia cît şi în Europa întreagă. În perioada 1860—1880 cînd Dostoievski şi-a scris romanele sale, forţa uriaşă, apăsătoare a banului, a capitalului, a crescut şi a devenit atotdominantă, nu numai ca izvor de bunăstare, şi independenţă personală (Puşkin spusese: « Fără bani nu există libertate »), dar şi ca izvor al puterii, al stăpînirii individului asupra semenilor săi.

Alături de alte ecouri şi reminiscenţe, ni se pare important să relevăm legătura dintre *Cavalerul zgîrcit* şi *Însemnări din subterană*, operă în care talentul lui Dostoievski s-a manifestat în toată originalitatea lui şi care într-un fel deschide seria marilor sale romane.

Legătura se observă în însuşi titlul operei. Formula « subteranei » a fost folosită pentru prima oară, în sens figurat, de către Dostoievski. Putem afirma însă că această interpretare, în sens figurat, i-a fost sugerată, după toate probabilităţile, de o replică a lui Albert, fiul baronului, care compară « subterana », lumea creată de părintele său, în care acesta trăieşte şi în care-l obligă şi pe el să trăiască ca un « şoarece în subterană ». Ar putea fi o simplă coincidenţă, dacă asemuirea cu « şoarecele », trăind în subterană, nu ar fi fost folosită în nuvela lui Dostoievski, cu aplicare la persoana povestitorului. . . Tema « subteranei », a « înstrăinării » celor doi eroi, — cel al lui Dostoievski şi cel al lui Puşkin, — baronul Filip, — de la normele existenţei umane, ruptura cu orice fel de relaţii familiale şi sociale îi apropie foarte mult.

Puşkin, care a înţeles imposibilitatea realizării unor transformări revoluţionare de către intelectualitatea nobiliară, fără sprijinul poporului, (« mijloace infime », alături de « forţa uriaşă a guvernului ») sau de către popor fără cercurile intelectuale ale societăţii (« răzmeriţă fără sens şi necruţătoare ») privea critic dezvoltarea socială burgheză şi considera cu scepticism filozofia socialismului utopic, care a înlocuit pe cea iluministă a secolului 18. Poetul a încercat nu numai « să se împace cu guvernul », dar să şi colaboreze cu el, « să ajute », cu « cuvîntul şi fapta » de poet pregătirea unor « transformări uriaşe, necesare », de sus, fără « zguduiri violente ». Dar niciodată el nu a trecut dincolo de hotarul care desparte progresul de reacţiune.

Dostoievski socotea că în concepţiile care i-au alimentat creaţia după ocnă, merge pe urmele lui Puşkin. . . El a ajuns însă pînă la hotarul ultim, nu s-a oprit în a arăta toate profunzimile sufletului omenesc, tot ceea ce era haotic, criminal, înfiorător în acesta. Pentru prima oară, această încălcare a oricăror îngrădiri şi norme, se face manifestă în *Însemnări din subterană*.

Lucrînd la o prefaţă pentru romanul « Adolescentul », scriitorul spunea că el, primul, a arătat « toată tragedia subteranei care constă în suferinţă, în autoflagelare, în conştiinţa binelui şi imposibilitatea de a-l atinge, şi mai ales în convingerea fermă a acestor nenorociţi, că şi toţi ceilalţi oameni sînt deopotrivă cu ei, deci nu este cazul să se îndrepte ! » « Încă un pas înainte, scria Dostoievski, şi ajungem la deşănţarea extremă, la crimă, la ucidere ». . .

Dostoievski nu admiră şi nu poetizează « florile răului », subterana, ci redă profunda tragedie a omului care nu crede în nimic, care se izolează în mod conştient de viaţa tuturor, de toţi ceilalţi oameni.

Ideea că subterana se află la distanţă de un pas de imoralitatea extremă, de crimă, de ucidere, şi-a găsit dezvoltarea deplină în romanul *Crimă şi pedeapsă*.

E interesant că paralelisme cu imaginile din opera poetului se pot urmări atît în această scriere a lui Dostoievski cît şi în romanele sale următoare, dezvoltîndu-se pe parcurs.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a mai vorbit şi altădată despre asemănarea bătătoare la ochi dintre acest roman şi *Dama de pică*. Ideea « napoleoniană » a lui Raskolnikov, poate fi pusă în legătură directă cu versurile lui Puşkin în care acesta spune: « Cu toţii vrem să fim Napoleoni». Problema ridicată în roman, dacă poţi sau nu încălca legile, fie şi în numele unor idealuri înalte, dacă poţi sau nu trece peste sînge şi cadavre, ne face să ne gîndim deasemenea la Puşkin, la *Boris Godunov*. În sfîrşit, ideea de bază a romanului, « înstrăinarea omului de oameni », năzuinţa către libertate numai pentru sine, ne este sugerată de « Ţiganii » lui Puşkin. « Aleko a ucis. Conştiinţa că nu este demn de idealul ales îi tortureazá sufletul. Iată crima şi pedeapsa ». După cum vedem, s-ar părea că se trage însuşi titlul romanului lui Dostoievski din această frază a lui Puşkin.

Destule reminiscenţe puşkiniene se pot afla şi în romanul « Idiotul ». După cum ştim, romancierul voise să înfăţişeze în personajul principal « un om din toate punctele de vedere ideal ». Dostoievski îl pune pe cneazul Mîşkin să rostească celebra chemare a lui Puşkin: « Trăiască soarele ! » Dar oricît de pozitiv, de ideal, de « solar » ar fi chipul eroului principal, el nu numai că nu este în stare să împrăştie întunericul ce-l înconjoară, dar în cele din urmă este mistuit de acesta.

Caracterul sumbru, antipuşkinian apare şi mai subliniat în finalul următorului roman, *Demonii*, în care oricît s-ar părea de neaşteptat, găsim suficiente paralelisme şi reminiscenţe din opera lui Puşkin . . . Dar dacă în nici o altă operă Dostoievski nu pare a sublinia atît de deschis, prin titlu şi epigraf, legătura sa cu Puşkin, totodată nicăieri el nu se îndepărtează atît de mult de Puşkin ca în acest roman. În mod premeditat el sacrifică acel realism « al adevărului plenar » care-i fusese întotdeauna atît de scump la Puşkin: « Scrierea la care lucrez acum . . . îmi dă mari speranţe, dar nu din punct de vedere artistic, ci din punct de vedere tendenţios . . . N-are decît să fie şi un pamflet, vreau totuşi să-mi exprim părerea pe deplin », scria Dostoievski lui Strahov.

Nu e de mirare că după *Demonii*, Dostoievski a simţit nevoia să iasă din lumea de haos, de dezagregare, de nimicire pe care el însuşi o crease şi să revină la geniul armonios, optimist al lui Puşkin. La distanţă de un an, din necesitatea de a crea « ceva mai luminos, într-un spirit de împăcare » se naşte ideea romanului *Adolescentul*. Dostoievski pleacă în străinătate şi duce cu sine un volum de opere ale lui Puşkin. « Pînă acum, scrie el, n-am făcut decît să-l citesc pe Puşkin, sînt plin de entuziasm, în fiecare zi descopăr ceva nou. »

A fost a treia întîlnire importantă a lui Dostoievski cu marele său precursor. La această întîlnire se înfăţişa un scriitor ajuns aproape de sfîrşitul drumului său, un drum complicat, de grele încercări, un scriitor în deplină maturitate, cu o mare experienţă artistică personală, autor al unor opere ce se situau alături

https://biblioteca-digitala.ro

de marile creații ale literaturii mondiale. În aceste condiții Dostoievski pătrunde mai adînc în lumea de idei și artă a lui Pușkin, îi înțelege mai bine importanța națională și mondială. Pușkin i se dezvăluie acum deplin și cu aceasta Dostoievski intră în ultima etapă a creației sale literare.

EMMA POLOTKAIA

Dostoievski și Cehov

. . . În rîndul «oamenilor mici » pe care Cehov i-a zugrăvit, există o categorie aparte de victime, care nu ne trezesc compasiune. Oameni asupriți, care, pentru a se răzbuna pentru nedreptatea suferită, asupresc la rîndul lor pe alții (*Triumful învingătorului*), sau oameni asupriți care și-au pierdut într-atît demnitatea, încît îți trezesc repulsie (*Moartea unui funcționar*, *Grasul și slabul*), oameni care confirmă înrudirea ce există între robia morală și despotism.

Asemenea lui Dostoievski, Cehov a zugrăvit aspectele sumbre, din străfundul sufletesc al unei anume categorii de « oameni mici » (Goliadkin, Proharcin etc.). « Oamenii mici » ai lui Dostoievski nu seamănă cîtuși de puțin cu eroii lui Cehov (de pildă, Marmeladov în argumentare pare să se apropie de părintele Iakov, dar se deosebește de el profund ca individualitate.) Ei se înrudesc însă prin tendința autorului de a dezvălui straturile cele mai profunde ale sufletului, mergînd pînă la perversiuni psihologice, pînă la alogism, pînă la desființarea ultimelor rămășițe ale demnității umane.

Iar atitudinea lui Cehov față de asupritori și de victimele acestora « nesimpatice », ne face să ne gîndim la Dostoievski. În nuvela *O anecdotă proastă* există chiar tipuri care prefigurează « oamenii mici » cehovieni, de pildă Mlekopitaev, consilier titular în retragere, care își satisfăcea dorința de « a chinui », neapărat și incontinuu pe cineva, bătîndu-și joc de niște femei sărace și de nepoții săi bolnavi. Omului « cîrpă », la Dostoievski, îi corespunde la Cehov omul « fleac ». Absența totală a oricărei « ambiții » la Cerviakov, are drept revers al medaliei ambiția exagerată care duce la dezagregarea personalității umane, așa cum a demonstrat Dostoievski.

De altfel, uneori și absența ambiției la « omul mic » zugrăvit de Dostoievski prefigurează ca detalii artistice pe Cehov. În aceeași *Anecdotă proastă* există un personaj « un funcționar care nu spune nici un cuvînt », Akim Petrovici, pe care

https://biblioteca-digitala.ro

şeful beat, vorbind, l-a stropit cu scuipatul său, iar el şade nemişcat, « neîndrăznind să se şteargă, din respect ». În acest detaliu e uşor de remarcat apropierea de spaima lui Cerviakov în faţa generalului.

Trăsături de înrudire în înfăţişarea omului găsim şi mai tîrziu între Dostoievski şi Cehov, cînd acesta a abordat o altă temă tradiţională a literaturii ruse, cea a « omului de prisos ». Cehov se mîndrea că în piesa *Ivanov* nu figura nici un înger şi nici un ticălos . . . Cel mai greu i-a fost să realizeze acest lucru, cînd a ost vorba de personajul principal, devenit « ticălos », în virtutea împrejurărilor (cruzimea faţă de soţia muribundă, căsătoria cu o fată din familie bogată). Pe acest om care caută un sens în viaţă, Cehov l-a coborît de pe piedestal, l-a lipsit de nobleţe în relaţiile cu oamenii. În căutările lui ideologice, *Ivanov* apare neputincios şi în cele din urmă ajunge la impas, renunţînd la luptă şi la orice ideal. Sinceritatea suferinţelor lui nu poate fi însă pusă la îndoială. Dar capitularea lui în faţa realităţii nu este considerată cîtuşi de puţin apologetică. Ivanov se condamnă el însuşi cel mai mult . . .

Astfel că acest erou « căutător de ideal », cel dintîi de acest fel în opera lui Cehov, este creat după principiul echilibrului unor forţe contradictorii, principiu care va deveni fundamental pentru tipologia lui . . . Ivanov nu este într-atît de vinovat încît să fie considerat « ticălos », dar nici într-atît de nevinovat încît să nu simtă mustrări de conştiinţă. Cehov îl ţine într-o stare de echilibru între rău şi « nerău » (nu putem spune « bine » pentru că problema binelui nu se pune). Asemenea trăsături găsim la multe personaje cehoviene: intelectuali, năzuind spre un ideal în viaţă, şi totodată cufundaţi în cotidianul banal şi păcătos — beţivi, geloşi, dominaţi de micile lor necazuri familiale. Alăturarea « sfinţeniei » şi a « păcatului » are la eroii lui Cehov acelaşi diapazon ca şi vecinătatea idealului « Madonei » şi al « Sodomei » la eroii lui Dostoievski, care apar însă zugrăviţi în culori mai contrastante.

. . . Sfinţenia la Cehov nu este absolută, ca la Dostoievski, ci mai pămînteană, e mai aproape de naivitatea copilului decît de sfinţenia « Madonei » . . . Dar şi păcatul la Cehov nu este « Sodoma », ci are un caracter mai moderat. Trăsăturile angelice ideale nu sînt atît de clare, iar ticăloşia nu este atît de pregnantă.

Lupta contrariilor care dinamitează sufletul eroilor lui Dostoievski, îmbracă la Cehov un alt vestmînt: ; nu mai este zbucium de la o extremă la alta, nici dorinţă de a schimba cursul cu 180 de grade, nici război pe viaţă şi pe moarte. Un erou al lui Cehov nu poate face cotitura pe care o săvîrşeşte Ecaterina Ivanovna din «Fraţii Karamazov» în faţa instanţei de judecată. Alături de disonanţele care domnesc în caracterologia lui Dostoievski, sistemul cehovian produce impresia de echilibru, poate chiar de linişte.

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirea apare cu deosebită pregnanță cînd amîndoi scriitorii aleg, am putea spune, o situație identică pentru a exprima sentimente apropiate. Iată un exemplu: Ecaterina Ivanovna, căsătorită cu Marmeladov, este chinuită de amintirile vremurilor, cînd era elevă la un institut de fete nobile, pe care-l terminase cu medalie de aur și « diplomă de merit ». Această diplomă o scoate din cufăr și o arată proprietăresei. Ce face într-o asemănătoare situație eroul cehovian ? El scoate noaptea, cînd toată lumea doarme, din cufăr fracul de lacheu, îl îmbracă, îl mîngîie și . . . își zîmbește sieși. Apoi dezbracă fracul, îl pune în cufăr și se culcă.

Dar izvoarele « liniștei » estetice relative, trebuie căutate în pozițiile diferite, filozofice și sociale, ale celor doi scriitori. Poate că, simțind apropierea unor transformări istorice de neînlăturat, Cehov scria mai « liniștit » și pana lui era mai sigură. Convingerea că « nu se mai poate trăi așa » nu-l ducea la disperare și nu-l făcea să se arunce dintr-o extremă în alta . . . Ca și Dostoievski, Cehov scria numai despre contemporaneitate, dar, spre deosebire de Dostoievski, nu încerca să « ghicească » care vor fi drumurile concrete, ce vor duce la rezolvarea problemelor sociale, nu-și făcea iluzii în ce privește formele pe care le va îmbrăca procesul de transformare a lumii și de aceea . . . « greșea » mai puțin. El aștepta, și în ciuda scepticismului care-i era propriu, credea totuși în schimbările ce urmau să vină. De aceea, nu întîlnim în opera lui contradicțiile tragice de care era pătrunsă și concepția despre lume și viață a lui Dostoievski și creația lui . . .

ECATERINA STARIKOVA

Dostoievski și Leonid Leonov

Rrelațiile dintre literatura sovietică și F.M.Dostoievski au fost întotdeauna complexe și complicate, uneori chiar dramatice. Precum se știe, însă, conflicte dramatice se pot naște numai acolo unde, alături de negare și respingere, există și momente de profundă atracție și afinități interioare, fie și vremelnice.

« Spre deosebire de Tolstoi, Dostoievski a exercitat o puternică înrîurire asupra literaturii ruse de la începutul sec. XX. Această înrîurire s-a făcut simțită în creația multor scriitori, foarte diferiți unii de alții. O serie de factori. . . au făcut ca influența lui Dostoievski asupra literaturii sovietice să aibă un caracter mai organic decît influența lui Tolstoi » observa Hrapcenko în articolul său « Studiul tipologic al literaturii și principiile lui ».

Pentru Fedin, Dostoievski fusese « zeul tinereţii » sale. Leonid Leonov pe tot parcursul unei jumătăţi de veac de activitate literară nu şi-a dezminţit niciodată afirmaţia, după care influenţa lui Dostoievski ar fi fost pentru el cea mai importantă. F. Gladkov, într-o scrisoare către Gorki, numea printre dascălii săi, alături de cel căruia i se adresa, şi pe Dostoievski. În jurnalul său, Furmanov nota: « Uriaşă este impresia pe care ţi-o produce lectura lui Dostoievski. ţi trezeşte sentimente elevate, dorinţa de a ajuta pe alţii, sentimentul de compasiune, dorinţa de a te sacrifica pentru altul, aflat în nenorocire, şi, în afară de aceasta, ai senzaţia că te afli în faţa unui adevăr uriaş. . . »

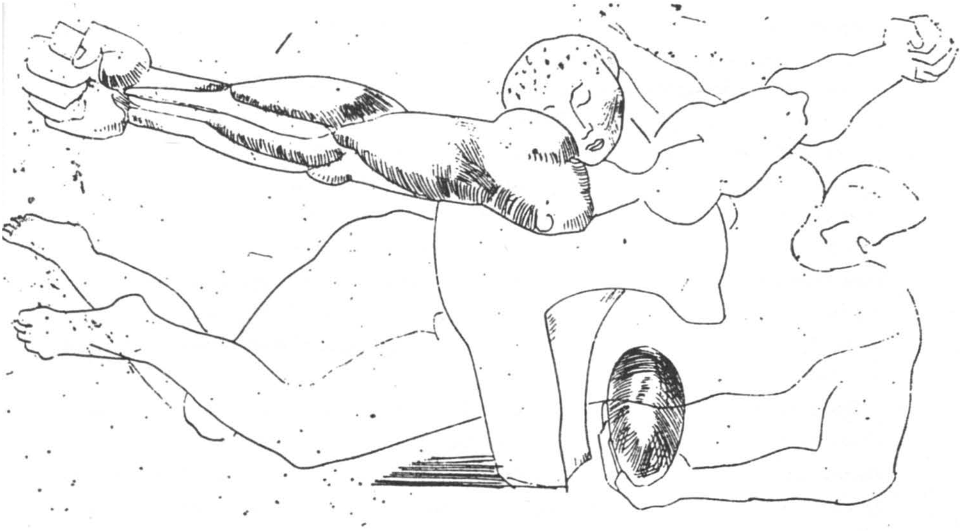
În diferitele însemnări şi comentarii pe marginea operei lui Dostoievski, ale unora sau altora dintre scriitorii sovietici, se pot depista aspectele esenţiale ale înrîuririi pe care romancierul rus a exercitat-o asupra literaturii sovietice: compasiunea umanistă faţă de omul în suferinţă (K. Fedin); dorinţa fierbinte de a-i veni în ajutor (Furmanov); un înalt ideal moral de puritate şi dezinteres (Afinoghenov); analiza caracterului naţional rus în calităţile sale pozitive, dar şi în contradicţiile sale, ca o « cheie » pentru descifrarea Rusiei (A.Tolstoi); profunzimea şi îndrăzneala analizei psihologice, chiar uneori a stărilor patologice ale omului, suferind de complexe de inferioritate (Oleşa). În sfîrşit, realismul de tip deosebit, mergînd în primul rînd pe linia generalizării contradicţiilor ideologice ale contemporaneităţii (L. Leonov). Bineînţeles, aceste planuri nu cuprind cîtuşi de puţin toate variantele posibile de discutare a problemei.

Şcoala lui Dostoievski a fost aproape obligatorie şi în orice caz conştient acceptată de mulţi scriitori sovietici în « anii 20 » — L. Leonov, K. Fedin, A. Tolstoi, A. Malîşkin etc.—, fapt determinat, în primul rînd, de existenţa acelor « probleme ruseşti», « probleme blestemate » pe care părea că Revoluţia le va desfiinţa într-o clipă şi pentru totdeauna, dar care, după trecerea furtunii, au renăscut în vechea lor formă sau în una nouă, cerînd o rezolvare cu atît mai rapidă şi definitivă, cu cît mai mult sînge şi sacrificii costase prima încercare de a le afla o soluţie.

Cum s-a reflectat « imensa risipă de oameni », după expresia lui Leonid Leonov, asupra moralului naţiunii în ansamblul ei? Se puteau oare realiza transformările sufletului omenesc într-un timp scurt, aşa cum o aşteptau unii? « Utilitarismul brutal » al scopurilor puse în faţa omului şi a ţării (aşa interpretau în anii 20 mulţi scriitori NEP-ul) nu urma să ducă la trivializarea generală? Însuşi Dostoievski se întrebase cu ardoare dacă Rusia va putea evita calea burgheză filistină şi ce trebuie făcut în acest sens?

Respingerea a ceea ce Dostoievski numise « dezordine », « haos », argument deopotrivă etic şi estetic, a fost unul dintre momentele cele mai importante,

https://biblioteca-digitala.ro



care au determinat apropierea literaturii sovietice în « anii 20 » de Dostoievski. . .

Acest sentiment își află expresia la Fedin în imaginea frecvent întîlnită în creația de tinerețe, imaginea « pustiului », a « paraginei », iar la Leonid Leonov în imaginea nu mai puțin frecventă în anii 20, a « mlaștinii ». . .

Dintre toate aspectele, numeroase și foarte interesante, pe care le putem afla în proza « anilor 20 », de înrudire cu filozofia și poetica lui Dostoievski, înrudiri declarate, subliniate de evidente reminiscențe, cea mai importantă ni se pare a fi problema exprimată în *Însemnări din subterană*, prin metafora « zidului », a barierei morale de neînlăturat, care se ridică în fața omului, atunci cînd el este pus în situația de a alege între două alternative, între două posibilități reale, atît pe plan politic cît și pe plan filozofic. Ca o consecință inevitabilă a imposibilității de a face această alegere, apărea o altă problemă tot dostoievskiană, tot de mare importanță istorică, problema « dedublării » — tragedia omului care aspiră, dar nu poate găsi o poziție fermă care să-i definească apartenența socială, să-i clarifice concepția despre lume și viață.

https://biblioteca-digitala.ro

. . . Tînărul Leonid Leonov a făcut din problema « alegerii » şi implicit a « zidului », conţinutul întregii sale creaţii pînă pe la 1929. Trebuie spus că năzuinţa scriitorului de a afla generalizări filozofice fenomenelor celor mai acute ale contemporaneităţii accentuează dependenţa tînărului Leonov de Dostoievski, extinzîndu-se şi asupra formei, a stilului operelor sale. Complexitatea şi seriozitatea problemelor dezbătute şi într-o anume măsură chiar forma pe care o capătă dezbaterea la tînărul scriitor, ne face să acordăm toată atenţia acestor opere, considerîndu-le ca un fel de epigraf la activitatea de mai tîrziu a lui Leonov.

Eroul nuvelei « Sfîrşitul unui om mărunt » este acelaşi « om din subterană » care trăieşte în perioada comunismului de război, şi care, din « cotlonul » său, îngheţat şi flămînd, se întreabă asupra epocii şi semnificaţiei sale, asupra destinului uman şi al « mezozoicului » ce i se pare că se prăbuşeşte asupra lui (e o paralelă la « haosul » de care vorbeşte « omul din subterană » al lui Dostoievski).

Două momente ne îndeamnă să considerăm mai atent legătura dintre creaţia timpurie a lui Leonov şi opera lui Dostoievski: în primul rînd posibilitatea de a reliefa textual şi fără echivoc formele ideologice şi stilistice concrete în care aceasta se realizează, în al doilea rînd problema « dedublării » care în literatura « anilor 20 » în genere, iar pentru Leonov şi dincolo de această perioadă, depinde, ca tipar literar, de experienţa lui Dostoievski. . .

Dezvoltarea şi reinterpretarea metaforelor lui Dostoievski, a celor mai pline de conţinut filozofic şi psihologic, va rămîne o tendinţă constantă în momentele ideologice esenţiale ale creaţiei lui Leonov, un semn permanent de recunoaştere a genealogiei literare a operei sale. Întrucît nu avem posibilitatea într-un spaţiu restrîns să urmărim drumul complex de dezvoltare a acestui principiu, ne vom referi la un singur exemplu, la romanul « Pădurea rusească », roman care dovedeşte că folosirea metaforelor lui Dostoievki rămîne pînă tîrziu pentru Leonov « un semn distinctiv », « un semn de recunoaştere » a frecventării lumii de idei şi imagini dostoievskiene.

Polia Vihrova, tînăra eroină a romanului, după ce reuşeşte să scape din captivitatea germană, înţelegînd acum multe în viaţă, şi cu conştiinţa că are drept la multe, pătrunde în casa geniului rău Graţianski, care i-a calomniat tatăl. Polia vine să se răzbune. Ea aruncă în faţa lui Graţianski călimara ce stă pe masă. În interiorul romanului lui Leonov această călimară căpătase un rol simbolic — cu ajutorul ei se făurise minciuna. Totuşi, ce răzbunare ciudată ! Nu pare puţin această călimară pentru umilinţa tatălui, pentru tăcerea celor morţi? Dar ce semnificaţie profundă capătă acest act simbolic, în momentul în care comparăm scena din *Pădurea rusească* cu bine cunoscuta scenă din *Fraţii Karamazov*, cînd Ivan aruncă un pahar în capu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

diavolului, iar acesta exclamă: « Ţi-ai adus aminte de călimara lui Luther! ». După cum vedem aici fapta Poliei Vihrova se înscrie într-o tradiţie literară şi istorică îndelungată, asociindu-se în mintea cititorului cu alte conflicte tragice, conflicte între aspiraţii înalte şi ticăloşia răului.

În ultima vreme răsună tot mai des păreri după care *Pădurea rusească*, spre deosebire de romanele de tinereţe ale lui Leonov, ar demonstra mai curînd continuarea tradiţiilor tolstoiene decît dostoievskiene. Dar chiar acest unic exemplu, dintre multe altele posibile, ne demonstrează că Leonov continuă să dezvolte metaforele lui Dostoievski şi în « anii 50 », ca şi altădată, ceea ce devine o declaraţie făţişă a filiaţiilor sale cu unele idei şi imagini din creaţia marelui său predecesor.

A. CICERIN

Dostoievski şi barocul

Principiul disarmoniei, urmărit cu consecvenţă, îl deosebeşte profund pe Dostoievski nu numai de Turgheniev şi Puşkin, dar şi de Lev Tolstoi. Disarmonia consecventă în sistemul de imagini, în compoziţia romanelor, duce la profunzimi tragice . . . Limbajul romanelor lui Dostoievski, structura imaginilor sale ar putea fi exprimate grafic printr-o linie frîntă sau şerpuitoare, care cînd urcă sus de tot, cînd coboară jos, o linie nestabilă, dominată de furtuni, de vîrtejuri, exprimînd o estetică pe care am socotit-o reprezentînd imixtiunea barocului.

Subiectul plin de mistere, de încordare, ca în romanele detective, de momente terifiante şi pasionale, atît de neasemănător cu subiectul tipic, veridic şi banal pe care-l întîlnim în operele contemporanilor lui Dostoievski, seamănă cu cele mai autentice subiecte în spirit baroc.

E. Ermantiger spune despre barocul specificului literar: « stilul baroc în poezie, este străin de dezvoltarea logică a acţiunii, lovitura şi contralovitura constituie impulsul mişcării înainte ».

Iar într-un articol recent, cercetătorul sovietic I. B. Vipper afirma că «literatura barocului se caracterizează, de obicei, printr-o accentuare a elementului expresiv şi a caracterului emoţional . . . prin încălcarea normelor şi canoanelor riguroase, rigide, prin năzuinţa de a descătuşa imaginaţia, de a uimi, de a ului şi de a orbi pe cititor » . . . În continuare autorul vorbeşte despre îmbinarea iraţionalului şi a senzorialului, despre dinamism, despre disonanţe, despre efecte puternice de

https://biblioteca-digitala.ro

lumină și umbră, despre împletirea tragicului cu comicul, despre complicarea subiectului, despre intriga încurcată, complexă.

Cu excepția unui singur element din cele enunțate de Vipper (« pasiunea pentru un sistem pompos de imagini »), care însă în arta barocului nu este obligatoriu, toate celelalte există în romanele lui Dostoievski și sînt de altfel cele ce le deosebesc atît de puternic de operele tuturor contemporanilor săi din Rusia, precum și de romancierii francezi, abstracție făcînd de Victor Hugo și de scriitorii din școala « romanului terifiant » .

Pe ce căi a putut avea loc această pătrundere ?

Prin Lermontov. A fost precursorul cel mai direct, cel mai apropiat. De la *Omul ciudat*, de la *Vadim*, de la *Mascarada* pornesc tragismul sinuos, grotescul, zbuciumul sufletesc, drumuri de căutări poetice. De la Hofmann cu dedublările sale tragice, cu al său *Elixirul Satanei*, de la Hugo cu al său *Quasimodo*, prin romanul gotic care de fapt nu este cîtuși de puțin gotic, ci mai curînd baroc .

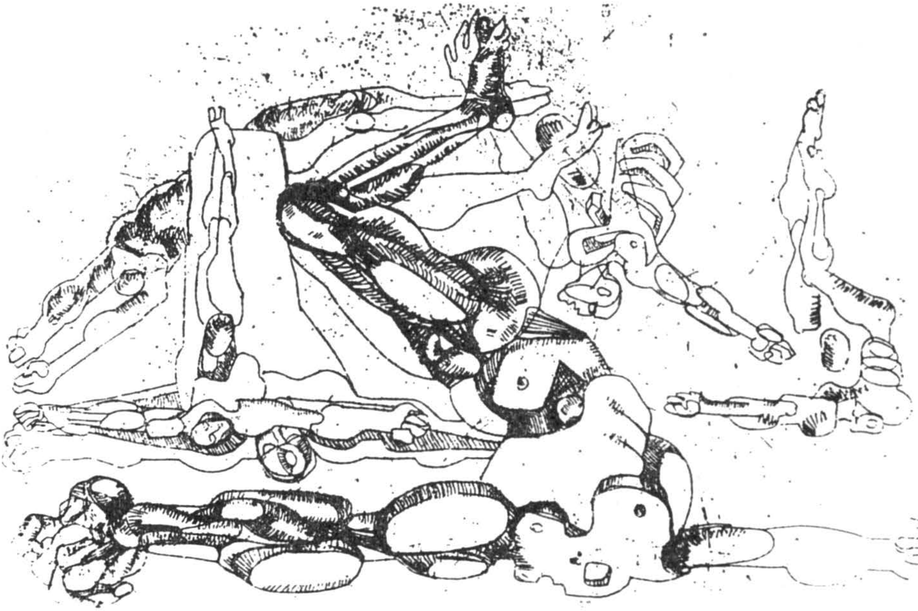
Poate că a venit de undeva și din cărțile proorocilor, din Apocalips, din exclamațiile, vaietele și aspirațiile lui Ieremia, ale lui Iezechiel, și în acest caz depistăm același izvor unic pentru Michelangelo și Dostoievski.

Problema care se pune este de a afla de ce realismul lui Dostoievski a recurs la asemenea forme complicate și ciudate. Ca și la Michelangelo, barocul a devenit la el o posibilitate de afirmare a tragicului, tragicul marilor sfîrșiri sociale, al conștiinței catastrofelor iminente . . . Dostoievski a opus armoniei și clarității epice a lui Turgheniev și a lui Tolstoi, tragicul impetuos al narațiunii sale, care a generat forme poetice ciudate, ieșite din comun.

În realismul lui Dostoievski, barocul e cel care contribuie la accentuarea stărilor de angoasă, la exprimarea ritmului vieții contemporane, ritm pe care autorul *Adolescentului* îl simțea cu totul altfel decît Goncearov, Pisemski, Turgheniev, Tolstoi.

Barocul s-a contopit la Dostoievski cu realismul, dinamitînd din interior stilul, dînd realismului o înfățișare neobișnuită . . . E ceea ce făcea ca Lev Tolstoi și mulți dintre contemporani, să socotească stilul lui Dostoievski nefiresc și chiar antiestetic.

https://biblioteca-digitala.ro



ilustrațiile din grupajul
Dostoievscki, gravuri de
ERNST NEIZVESTNÎI

https://biblioteca-digitala.ro

NINA VIERU

SCRIABIN și ARTA SECOLULUI XX

Opera lui Scriabin uimește prin înaintarea ei furtunoasă ; căutările neîntrerupte fără regrete retrospective, mergînd pînă la negarea vechilor lucrări, mișcarea rectilinie mereu accelerată spre un țel unic, sînt însoțite de o complicare neistovită a limbajului muzical în care rafinarea stilului și ascuțirea expresiei ajung la autonegare.

În sfera limbajului muzical, în numai 15—20 de ani, Scriabin a făcut un imens drum de la umilele ofrande aduse lui Chopin, prin omagiile polemice lui Liszt și Wagner (în parte și lui Debussy) pînă la forme complicate de gîndire contemporană, abordînd frontal orientările noi ale secolului XX. Evoluția mijloacelor a urmărit în paralel o desfășurare tot atît de surprinzătoare a personalității ; adolescentul cu delicată mobilitate interioară, cunoscînd ba tristeți nesfîrșite, ba disperări teribile, dar și bucuriile liniștite, se transformă, pe la 35 de ani, într-un fantast impetuos orbit de semeția propriei sale viziuni, sfidînd pe demiurg. Evoluția spirituală a lui Scriabin a fost organică, dar uimitoare prin diapazon. Punctele ei extreme sînt contrastante : lirismul pur al adolescenței ajunge erotism suprarafinat ; fragilele ditirambe chopinizante se transformă mai tîrziu în grandioase idei ale unei sincretice arte-magie ; inspirația melodică spontană crește în lucid proces intelectual.

Grandoarea unei evoluții

Lui Scriabin i s-a reproșat îngustarea sferei imaginilor în ultima perioadă. Dar Scriabin a avut ce îngusta ; îngrădirea suprafeței i-a îngăduit exprimarea acută a ideii fundamentale. Reproșul e însoțit de obicei de enumerarea a două trei stări în care Scriabin s-ar fi închistat în ultimii ani.

O privire fugară asupra operei lui Scriabin din acest punct de vedere ne va convinge de netemeinicia unei atari opinii. În primele lucrări pendulează trăirile adolescentine ale unui romantic impulsiv : melancolie, tristețe, delicatețe contemplativă, pasiune, exaltare, suferință, disperare. În perioada mijlocie, acestei arii i se adaogă demonia : zădărnicia iluziilor, ironie, scepticism, zeflemea, ciudate izbucniri grotești, vrajă, invocări tainice. Lirismul curat al efebului este înlocuit de acela al spiritului rafinat ; visurile romanticului naiv devin fragile năzuințe spre un ideal intangibil, sau atracție mistică pentru îndepărtatele sclipiri cosmice ; motivele erotice își pierd farmecul lor senzorial pentru a se transforma în vibrații stelare.

În locul dezechilibrului de puber se ivește mîndria voinței, îndrăzneala, sfidarea ; în locul îndoielilor, afirmarea de sine ; disperarea face loc bucuriei cîntării de sine și a creației ; desfătarea devine extaz și contopire cu lumina nesfîrșită. De mai adăogăm imaginea jocului, a zborului, a dansului de valuri și dacă ne reamintim filozofia muzicală a lui Scriabin — temele Rațiunii, Luminii, Armoniei, Morții — atunci imaginea e concludentă. Tainicele zvonuri de clopote, viziunea

https://biblioteca-digitala.ro

unui incendiu universal, ascunsele chemări ale naturii, sentimentul grandiosului imaterial — toate acestea sînt doar o parte din ceea ce auzim în ultimul Scriabin, ceea ce nu numai că nu e puțin, dar e ceva cu totul nou în muzica Secolului XX.

Monumentalitate și rafinament

Iată de exemplu contradicția apărută în evoluția lui Scriabin între natura sa psihofizică delicată și ideile de supraumană grandoare, de transformare a lumii. Miniaturist din fire, ca Chopin, psiholog și poet delicat, Scriabin își asumă treptat viziuni monumentale care necesită mase sonore cuprinzînd orchestra simfonică, orga, corul. Trecînd la stilul monumental, Scriabin nu pierde nici subtilitatea detaliului, nici rafinamentul emoției cu tonul ei confesiv. Grandios și intim, uriaș și subtil — iată trăsături ce leagă pe Scriabin de contemporanul său — pictorul Vrubel, artist la fel de singuratec; tema cosmică, care l-a preocupat pe amîndoi, explică multe trăsături comune. Din pînzele lui Vrubel privește același mister cosmic, același ochi vizionar, infiltrîndu-se într-o anumită intimitate sufletească interzisă de obicei artei monumentale — sfîșietoare prin dorul de nepătruns. Monumentalitatea lui Scriabin și Vrubel se adresează omului altfel decît o face grandiosul de obicei, ocolind deci compartimentele luminoase ale conștiinței în care-și au lăcaș claritatea constructivă, înțelegerea legilor compoziției, bucuria ideilor mari exprimate simplu; arta monumentală a acestor doi artiști deschide uși pentru a pătrunde în colțuri ascunse ale sufletului omenesc; monumentalitatea formei și mijloacelor, încărcate de nuanțe psihologice.

O parte însemnată a cercetărilor văd apogeul creației scriabiniene în « Poemul Extazului » precum și în Sonatele a 4-a și a 5-a, socotind că mai tîrziu, compozitorul, complicînd limbajul armonic, s-ar îndepărta de gîndirea tonală pierzînd astfel legătura cu tradiția clasică, devenind prizonier al unui sistem artificial, preconceput, și a pierdut treptat comunicativitatea inițială. Chiar un iubitor pasionat al lui Scriabin ca Iavorski a putut vedea în ultimele lui lucrări pe lîngă frumusețe, o oboseală și o scădere a creativității: « . . . se iviră Sonatele a 9-a și a 10-a și în fine preludiul în Fa diez major, cîntec de lebădă, urmă încă proaspătă lăsată pe nisip de valul care se stinge. »

Părerea aceasta răspîndită a fost tot mai mult supusă îndoielii în ultimii ani. Mai original e punctul de vedere al celor ce văd în evoluția lui Scriabin nu un arc (ascensiune, culme, cădere) ci mai degrabă o hiperbolă — ce urcă abrupt, dar rămîne tragic suspendată în spațiu. Acești cercetători văd tocmai în ultima perioadă vîrful creației; iar unii chiar începutul unui apogeu care nu a mai avut loc; aceeași părere o aveau și contemporanii lui Scriabin care au mers cu el pînă la urmă, însușindu-și atît neobișnuitul conținut, cît și mijloacele de expresie ale artei sale. Prețuitorii lui găseau în ultimele lucrări o lume nouă care impresionează mai puternic decît « Poemul Extazului » și « Simfonia a III-a », piese în care ideile noi nu-și găsiseră încă mijloacele de expresie adecvate. Oamenii apropiați de Scriabin observau semnele unui nou univers. Oarecare acalmie în lucrările ultimilor trei ani se explică prin acumularea de idei pentru viitor. Prietenii lui au fost martori ai efortului intelectual neistovit, curmat de o moarte absurdă; planurile sale erau grandioase, aveau loc febrile căutări de noi mijloace, căci « vechile » cuceriri (atît de noi și îndrăznețe, chiar amenințătoare pentru majoritatea prietenilor) nu-l mai satisfăceau pe Scriabin.

Se poate oare vorbi despre declin sau oboseală creatoare la un asemenea artist ? Lucrarea sincretică care urma să se numească « Acțiunea prealabilă », era aproape

https://biblioteca-digitala.ro

gata în partea muzicală şi pierderea ei definitivă se datoreşte faptului că Scriabin obişnuia să-şi transcrie lucrările numai după o gestaţie care le clarifica pînă în ultimele detalii.

« Cu puţin timp înainte de moarte, îmi cînta fragmente şi schiţe ale acestei lucrări ... Mă înfior gîndindu-mă că aceste viziuni sonore, toate aceste armonii, întorsături melodice, viziuni, senzaţionale ca sunete şi forme, noi pentru Scriabin însuşi — toate acestea s-au dus în mormînt odată cu el. »

Ossovski descria tot atît de entuziast impresiile lăsate de această muzică nescrisă, cu imensul regret că « Scriabin a dus cu sine un grandios « Misteriu » adresat întregii omenirii, al cărui tainic şi straniu zvon de clopote, chiar în sunetele atît de sărace ale unui pian, ne transmitea nouă celor ce-l auzeam pe compozitor, mesajul mistuitor al unor mari cuceriri spirituale».

Despre existenţa muzicii « Acţiunii prealabile » depune mărturie şi Eugen Gunst: « Plănuia terminarea ei către toamna lui 1915. Moartea l-a găsit în toiul lucrului şi a făcut să dispară o operă uriaşă care era gata, dar încă nescrisă. »

Rămas bun secolului XIX

Că Scriabin intrase într-o nouă perioadă de creaţie o ştim şi din ultimele sale lucrări, îndeosebi « Guirlandes », « Vers la flamme », Sonatele a 9-a şi a 10-a, preludiile opus 74. Ele confirmă apariţia unor elemente noi în limbajul armonic şi melodic. Compozitorul ajunsese prin experienţă personală la acelaşi liman al muzicii unde se termină gîndirea tonală tradiţională şi încep noi legi de alcătuire ale discursului muzical.

Scriabin pornise de la sistemul clasic tonal refăcînd drumul istoric de la Chopin la Wagner şi Debussy. În perioada mijlocie, relaţiile acordice complicate începuseră a estompa legăturile funcţionale, pregătindu-le năruirea şi înlocuirea cu altele. Începînd cu « Prometeu », în opera lui Scriabin dispare acordul în sens tradiţional. Acordul scriabinian nu mai poate fi considerat consonant sau disonant. Disonant prin complexitate şi acuitate el poate fi socotit consonant prin stabilitate ; acordul devine un complex melodico-armonic, expunere concentrată a unui mod. Prin complexitatea sa el capătă existenţă de sine stătătoare; nu mai este element al sistemului tonal, ci el însuşi — sistem în stare concentrată.

În lucrările tîrzii ale lui Scriabin noul complex sonor poate fi socotit nucleu tematic în înţelesul beethovenian al cuvîntului: compozitorul pare să-şi lipească urechea de acest acord-mod, găsit raţional sau intuitiv, pentru a-i descoperi latenţele, iar în procesul de dezvoltare îl foloseşte pentru a chema la viaţă întreaga-i energie potenţială. În travaliul premergător Scriabin analiza combinaţiile modale. Ceea ce îl pasiona în construcţiile modale erau valenţele lor multiple. Avînd ca elemente componente sunete sau acorduri aparţinînd unor tonalităţi îndepărtate, aceste complexuri dau posibilitatea de a schimba culoarea tonală fără a modula propriu zis. Polivalenţa lor constă tocmai în faptul că sublinierea unor sunete (prin melodie, armonie, ritm sau stratificare a scriiturii) duce imediat la abordarea aluzivă a unei tonalităţi sau alta, iar în ultimele lucrări la abordarea a două sau trei tonalităţi laolaltă. Expunerea frecventă în cvarte a acordurilor urmăreşte nu numai un scop fonic (gustul sonorităţii ca atare) dar oglindeşte şi o indiferenţă la structurarea în terţe a armoniei clasice. Aproape orice sunet în armonia ultimului Scriabin poate deveni fundamental, ceea ce schimbă de îndată culoarea tonală a acordului-mod. Modulaţia tonală, în sensul ei tradiţional, devine astfel lipsită de necesitate. Acţiunea legilor sistemului clasic tonal este astfel diminuată de legile inte-

https://biblioteca-digitala.ro

rioare ale noilor alcătuiri modale (precum şi relaţiile dintre aceste complexuri). Ele nu mai pot fi explicate printr-o complicare a legilor anterioare, fiind de altă natură. Aluziile simultane la tonalităţi diferite (şi nu migraţiunile dintr-o tonalitate în alta !) sînt foarte evidente în piesele op.73 — « Guirlandes » şi « Flammes sombres ». « Ghirlandele », o construcţie relativ simplă, sînt scrise în două moduri — « dublul mod în triton » (primele şapte măsuri) şi modul « dublu înlănţuit » care nu e altul decît modul « ton-semiton » al lui Messiaen, (măsurile 8—30). În primele 7 măsuri armonia face aluzie la modurile reunite La şi Re diez [1], în timp ce progresia melodică, mişcîndu-se în tonuri, atinge tonalităţile La, Si, Do diez, Re diez, Fa diez. Al doilea fragment al « Ghirlandelor » — e un exemplu de folosire pură a tehnicii modale moderne ; el este ţinut în unul din modurile preferate ale lui Messiaen (ton-semiton; acest mod fusese folosit mai înainte de către Rimski-Korsakov) folosind toate cele trei transpoziţii posibile în următoarele expuneri ale aceluiaşi fragment. Din punct de vedere modal, Messiaen ar fi putut semna această lucrare scrisă cu cîteva decenii înainte.

Scriabin şi sistemul tonal

Analizînd muzica ultimului Scriabin, acest fenomen trebuie privit ca atare fără a încerca modelarea unei muzici vii pe teorii anterioare, preconcepute. [2]

Scriabin avea după cum relata chiar el, propriul său sistem de care se folosea cu spontaneitatea artistului autentic ca de un instrument în perfecţionare de la o lucrare la alta. Sistemul nu era scop de sine ; el nu se transformă într-o teorie finită. Scriabin nu i-a subordonat niciodată creaţia vie. Nu există nici o lucrare a sa cu caracter pur experimental. Evoluţia furtunoasă a lui Scriabin n-a cunoscut vreo ruptură, — noul se ivea în mod organic. Acelaşi lucru se poate spune şi despre atitudinea sa faţă de tonalitate. Vorbind despre muzica ultimului Scriabin ca netonală sau chiar atonală (ceea ce s-a considerat de către contemporanii săi mai conservatori o acuzaţie) trebuie să învestim în acest fenomen alt sens decît acela pe care îl dăm atonalismului noii şcoli vieneze. Atonalismul vienez presupune contrazicerea « obişnuinţelor » tonale (de ex. orice aluzie sau tendinţă de configurare tonală e imediat contrazisă ; în melodie intervalele de terţă, cvartă, cvintă sînt cu precădere evitate, preferîndu-se septimele, nonele, sau intervale încă mai mari, cu cromatisme foarte acuzate, în care reperele tonale se pierd ; complicarea acordurilor are ca scop « tulburarea » tonalităţii pînă la pierderea urmelor). Nemulţumirea faţă de claritatea tonală se manifestă mai întîi prin contrazicerea polemică a tonalităţii, iar în continuare, prin izgonirea ei, curăţîndu-se astfel terenul pentru afirmarea sistemului serial.

Procesul de descompunere a sistemului tonal tradiţional a decurs la Scriabin în mod diferit ; el a fost determinat de forţa vitală a noilor moduri. Aici observăm nu frica de tonalitate în general, ci libertatea în alegere, jocul subtil al unor relaţii complexe, bogăţia de legături ce nu mai pot avea vechea lor simplitate şi soliditate tonală.

« Dublul mod » este bazat pe enarmonia a două dominante alterate, la interva de triton.

[2] Opunerea acordurilor la interval de triton, atît de frecvent întîlnită în muzica lui Scriabin, nu poate fi dedusă doar din complicarea funcţiunii de dominantă (cvinta dublu alterată a acordului de dominantă şi enarmoniile modului în tonuri întregi). Scriabin a pornit de aci. Totuşi, treptat aspectul modal al acestor relaţii de triton, magistral presimţite de Mussorgski, capătă la el existenţă de sine stătătoare, eliberîndu-se de funcţia dominantică. În acest caz nu va fi greşit a apropia numele lui Scriabin de Mussorgski, cu toată deosebirea radicală dintre esteticile lor. Tînjeala spre moduri (populare, arhaice sau noi, venind din fantezia artistului, deosebeşte pe compozitorii ruşi de cei din şcoala germană (atît de organic legaţi de sistemul relaţiilor tonică-dominantă în major-minor).

https://biblioteca-digitala.ro

Gîndirea lui Scriabin a fost mai apropiată de Messiaen decît de a contemporanului său Schönberg, de care trebuie totuşi să-l apropiem din cauza misiunii istorice analoge a amîndurora Scriabin şi Schönberg au fost în primul deceniu al secolului XX cei mai îndrăzneţi novatori muzicali. Totuşi în opera schönbergiană tocmai perioada « destructivă », pregătitoare a dodecafonismului, pare a fi fost cea mai fertilă din punct de vedere creator; ulterioara simplificare constructivă prin dodecafonism sever a purtat un anumit caracter neoclasic; a fost însoţită de o oarecare uscăciune (odată cu îndepărtarea de expresionism). La Scriabin, dimpotrivă, nu găsim nici un semn, de raţionalism didacticist, cu toată prezenţa « sistemului » său. Dimpotrivă, prin purificarea stilului, expresia, emoţia, exaltarea cresc tot mai mult; cu toate că nu e cazul a se face presupuneri în istorie, ne emoţionează gîndul cît de neobişnuită ar fi putut deveni evoluţia creatoare a lui Scriabin, dacă moartea tragică nu ar fi întrerupt-o atît de neaşteptat.

Artistul vizionar

Scriabin trebuie privit din două unghiuri: ca muzician şi ca artist-gînditor. De o parte lucrările sale cu ceea ce ele exprimă, de altă parte — ideile sale despre muzică, artă, creaţie, din care multe au rămas nerealizate. Ideile lui Scriabin, de care el era atît de pătruns, prezintă un interes de sine stătător. Compozitorul aparţinea tipului de artist a cărui importanţă depăşeşte limitele propriei arte, datorită bogăţiei de sugestii lăsate posterităţii.

Ideile novatoare ale lui Scriabin uimesc azi prin caracterul lor vizionar: ele schiţează direcţii către care arta muzicală se va îndrepta jumătate de secol mai tîrziu. Visurile fantastului, au mers înaintea tehnicii epocii bruscînd şi mentalitatea interpreţilor de atunci. Chiar azi, cu tot progresul tehnicii electronice, nu toate ideile artistice ale lui Scriabin ar putea fi realizate.

Sînt cunoscute scriabinienele căutări ale luminii în muzică. Compozitorul vroia să întruchipeze în sunete, timbruri, senzaţiile sale luminoase; vroia să redea toată bogăţia de culori auzită de el în muzică; vorbea deseori despre « contemplarea luminii în sunet », afirmînd că « sunetele iradiază culori ». Nemulţumit de sclipirea sonoră a Poemei Extazului, Scriabin voia ca « Prometeu » să fie o simfonie a culorii.

Încercările lui Koussevitzky de a executa « Prometeu » « Poemul focului » cu jocuri de lumini în sală, s-au lovit de tehnica primitivă a vremii. În locul unei surse luminoase invizibile care schimbîndu-şi treptat culoarea şi nuanţele, umple sala cu « materie luminoasă », tehnica vremii îi oferea lui Scriabin o nefericită lumină de proiector cu plăcuţe colorate sau nişte primitive ghirlande de becuri colorate. Partitura de lumini a lui « Prometeu » avea de aşteptat timpuri mai bune.

Însă Scriabin viza noi orizonturi. El dorea o altă lumină pentru încă necreatul « Misteriu ». Ideea întăririi reciproce a expresiei sonore cu cea vizuală a făcut loc gîndului rafinat şi mai complex de contrapunct între sunet şi lumină, de îmbinare a melodiei sonore cu o melodie din lumini şi culori. Scriabin visa contrapunctarea diferitelor « ramuri » ale artei. Imaginaţia sa tînjea după artă sintetică, însă altfel decît artiştii secolului trecut. Continuîndu-l în bună măsură pe muzicianul Wagner (prin mijloace armonice, orchestrale, tematice), Scriabin nu împărtăşea năzuinţa acestuia către teatru, scenă, operă. Scriabin se îndepărta tot mai mult de ceea ce îi putea oferi teatrul muzical al timpului. Compozitorului îi repugna aspectul brutal al reprezentaţiei, materialitatea grosolană a personajelor; Wagner se resemnase la toate acestea, îngăduind butaforia elementară în regie. Scriabin dorea să transpună şi în celelalte ramuri polivalenţa imaginii muzicale. De aceea, compozi-

https://biblioteca-digitala.ro

torul nostru, care cu atîta tragere de inimă își comenta lucrările, era atît de puțin mulțumit de încercările simpliste de unire a muzicii lui cu alte arte:[1] Muzica lui Scriabin, de exemplu, e plină de sugestii pentru dans; totuși, încercările celei mai netradiționale coregrafe a vremii, Isadora Duncan (cu școala ei « desculță ») de a dansa pe muzică de Scriabin rămaseră neizbutite. Lui Scriabin îi repugna expresia senzuală, prea materială a corpului omenesc. După Scriabin, corpul omenesc nu e frumos; fără veșmite, corpul e ca sunetul fără pedală al pianului; veșmîntul va continua linia mișcărilor, altminteri acestea rămîn uscate ca o gimnastică [2]. Muzica lui Scriabin părea înjosită de expresia prea concretă a corpului omenesc; asociațiile pe care acestea le sugerează, îngustează imaginea muzicală, îndreaptă spre materie, spre pămînt, în timp ce ochiul artistic al lui Scriabin năzuia către slăvi, spre un cosmos intangibil.

Spre o nouă artă sincretică

Întorcîndu-ne la arta sintetică: dacă în teatru și operă elementele de reprezentație decurg din dramă, pe care o întregesc cu mijloace specifice, Scriabin voia dimpotrivă ca toate celelalte domenii să fie supuse muzicii și legilor ei. Astfel lumina și îmbinarea culorilor, trebuiau să fie dictate de evoluția sunetelor, de relațiile tonale pe care compozitorul le auzea în culori, și nu de latura imagistică a muzicii. Scriabin visa lumini, culori, mirosuri, forme mișcătoare și imagina relațiile lor cu muzica în cu totul alt plan decît cel teatral sau al altor genuri sintetice de atunci.

Aici ne întîlnim iarăși cu uimitor de noile și bogatele (deși nerealizatele) idei al compozitorului: îmbinarea muzicii cu gestul, a sunetului cu lumina nu numai în simultaneitate, ci și în succesiune: « este posibil și următorul caz: melodia începe cu sunete și pe urmă se continuă — de exemplu prin gesturi, sau începe prin sunet, și se continuă printr-o simfonie sau o linie de lumini . . . »[3] Originalitatea acestei idei este tot atît de evidentă ca și rafinamentul ei, realizarea aparține și azi viitorului.

Confuzele viziuni ale lui Scriabin despre mirosuri și forme mișcătoare, — sînt simptomatice. Scriabin avea nevoie de asemenea completări ale imaginilor muzicale nu atît pentru plenitudine cît pentru a subtiliza, a dizolva imaginea muzicală în spațiu. Îl atrăgeau himerice « forme mișcătoare » (cu lumini, culori, mirosuri) care trebuiau să se schimbe pe nesimțite în fața ochilor, mișcîndu-se în timp și spațiu. Scriabin simțea nevoia unor mai capricioase și insesizabile transformări ale imaginii decît impresioniștii cu care este deseori comparat; prin însăși natura imaginilor, obiectul artei ultimului Scriabin a fost cu totul altul decît al impresioniștilor. Dacă lucrările timpurii ale compozitorului răspundeau încă psihologiei lui Chopin, adăugîndu-i o doză de « otravă » dacă, farmecele mefistofelice ale lui Liszt, patosul eroic și mania grandiosului ale lui Wagner au influențat pe maturul Scriabin, în lucrările tîrzii jubilația extatică, strălucirea cosmică, magia și mistica îl despart tot

---

[1] Deși simțea acut falsitatea și îngroșarea imaginii în asemenea cazuri, Scriabin, în mod curios, admitea în propriile sale explicații și versuri metafore, epitete de o calitate poetică mai îndoielnică. Cu imaginația idealiza și completa propriile sale experiențe poetice, în timp ce față de producțiile altora era mai obiectiv și pretențios.

[2] Opinia lui Scriabin coincide cu aceea a lui Fokin despre rolul estetic al veșmîntului în balet (vezi cartea lui Fokin « În contra curentului »)

[3] L. Sabaneev. Amintiri despre Scriabin. (1923, pag. 206). Cu toate subiectivismele și erorile în explicarea armoniei scriabiniene, mărturiile lui Sabaneev asupra ultimilor cinci ani ai vieții lui Scriabin sînt unice în felul lor. Copiosul material despre om, creație, idei, în redarea lui Sabaneev, nu poate fi considerat produs al fanteziei, el oglindește prea veridic personalitatea artistului. Opiniile despre artă redate de către Sabaneev nu puteau aparține decît lui Scriabin.

https://biblioteca-digitala.ro

mai mult de subtilii dar teluricii impresionişti care fac loc totodată unui puternic filon abstract intelectual.

Imaterialitatea şi « aemoţionalitatea » imaginii, abia de se schiţează în op. 74, dar e foarte semnificativă pentru secolul XX pe care Scriabin îl vesteşte. Să evocăm interesul manifestat de Scriabin faţă de problema timpului şi spaţiului, care mută accentul de la imaginea artistico-muzicală spre mişcarea acesteia în timp şi spaţiu. Şi în această privinţă Scriabin a privit înainte ; în arta contemporană spaţiul şi timpul au devenit teme din cele mai importante.

Imaginînd sonorităţi noi, Scriabin a emis idei care depăşeau cu 30—40 de ani practica muzicală. Mijloc de expresie atît de răspîndit azi — şoptirea în cor — fusese preconizată de Scriabin cu mult înainte: « Ştiţi, în muzica mea vor fi şoapte . . . Nu s-a folosit niciodată şoapta ca sunet. Şoapta unei mari mase de oameni, şoapta corului . . . asta trebuie să ne dea o senzaţie cu totul nouă . . . »

În căutările sale, Scriabin a fost tentat de complexa îmbinare a cîntecului cu declamaţia, încercînd trecerea de la intonarea muzicală la pronunţarea nemuzicalizată a cuvîntului, atît de nenatural realizată deseori în zilele noastre.

În convorbirile cu prietenii el arăta că «Acţiunea prealabilă» va aduce cuvîntul nemuzicalizat atît în cor cît şi în fragmentele solistice. De la aceste rostiri el aştepta o impresie specială. Piesa însă nerămînînd scrisă, sîntem lipsiţi pentru totdeauna de cunoaşterea soluţiilor lui Scriabin. Azi procedeul s-a răspîndit, deşi reuşitele rămîn rare.

Încă mai pregnante sînt acele idei ale lui Scriabin care presupuneau un înalt nivel tehnic, inaccesibil vremii. Oare se puteau realiza fără amplificatoare puternice acele tunătoare « pronunţări » sau vociferări ? Limbile de flăcări, fulgerele, iradierile simfoniei de lumini « Prometeu » rămîn şi azi de domeniul fanteziei.

Toate aceste curioase idei rămîn elocvente pentru puterea lui de visare şi independenţa fanteziei artistului faţă de resursele vremii sale, găsindu-şi începutul de realizare abia în epoca electronică. Omul de azi poate admira intuiţia lui Scriabin, care a prefigurat atîtea tendinţe caracteristice posterităţii sale în muzică, pictură, sculptură. Desigur că nu se mai evocă numele lui Scriabin atunci cînd se vorbeşte despre aceste tendinţe, deoarece ideile lui au rămas nerealizate; în plus, arta lui Scriabin era prea personală şi specifică prin conţinut, limbă şi stil, prea independentă faţă de formulele secolului XX (cubism, primitivism, fauvism, abstracţionism, pointillism, muzică concretă ş. a.) pentru a le putea fi asociată. Dar, ţinînd seama de această îndepărtare a lui Scriabin de diferitele curente trebuie totuşi să-i recunoaştem meritele de vizionar. Azi nimeni nu asociază sculpturile cinetice cu ideile lui Scriabin despre formele mişcătoare ; nimeni nu-şi aminteşte de Scriabin atunci cînd contemplă figuri geometrice abstracte suspendate în spaţiul cu lumini schimbătoare al sălilor de expoziţie ; cu atît mai puţin e evocat el la ascultarea unor lucrări contemporane al căror tempo foarte lent e menit să exprime ideea veşniciei, a timpului care se opreşte şi spaţiului care dispare; e prea departe muzica înfierbîntată a lui Scriabin de creaţiile ascetic intelectuale produse mai degrabă ale fanteziei ştiinţifice, a căror frumuseţe seamănă cu varietatea unor cristale îngheţate. Şi totuşi, Scriabin s-a referit şi la lucrurile acestea: « . . . voi avea tempi atît de rari cum n-au mai existat vreodată la alt compozitor ; oricît de rari — ei trebuie să se întindă o eternitate » . . . « în acest preludiu impresia trebuie să fie că muzica durează secole de parcă ar suna din totdeauna, de milioane de ani . . . ea poate fi cîntată în două feluri, colorînd-o cu nuanţe sau, dimpotrivă, absolut egal, fără nuanţe . . .vreau ca ea să poată fi cîntată în feluri total diferite; ca un cristal, să fie în stare a oglindi cele mai diferite lumini . . . »

https://biblioteca-digitala.ro

Foarte interesante sînt gîndurile lui Scriabin despre tăcerea în muzică, despre pauze. Recitind rîndurile de mai jos, vom aprecia oarecum altfel temeritatea unor contemporani atunci cînd compun piese pătrunse de tăcere şi pauze imense: « Tăcerea este şi ea sonoritate .... În tăcere există sunet. Şi pauza sună întotdeauna ... cred chiar, că poate exista o lucrare muzicală constînd din tăcere ... » « Vreau să aduc în „Misteriu" sunete imaginare, care nu vor suna în realitate, pe care însă trebuie să ţi le îmaginezi .. vreau să le scriu cu o caligrafie specicială ... »

Înclinarea spre viitor a artei lui Scriabin nu ne face să credem, însă, că acest înaintaş vizionar al avangardismului contemporan, ar fi fost de acord cu anumite tendinţe ale zilei de azi. Unele afirmaţii ale lui Scriabin sună mai degrabă polemic în acest sens. Intuitiv şi imaginativ exuberant, Scribian preţuia logica severă, fapt observat de altfel şi de Plehanov care l-a cunoscut îndeaproape.

Consideraţiile lui Scriabin despre improvizaţie în creaţie şi interpretare ne poartă gîndul la aleatorismul contemporan. Scriabin nega improvizaţia în creaţie, considerînd că în compoziţie trebuie să existe un principiu bine determinat. El nu-şi imagina procesul creator în afara construcţiei raţionale, iar improvizaţia contrazice acest adevăr. Greu ne putem închipui pe Scriabin încredinţîndu-şi lucrările — produs al unui înalt intelect — bunului plac « aleatoric » al unui interpret, cu nivel spiritual discutabil.

Cosmosul — temă centrală a creaţiei

Aspectul vizionar cel mai pregnant al lui Scriabin stă în chiar tema centrală a operei sale: cosmosul, procesul creator spontan la dimensiunile universului. Ochiul interior al compozitorului îndreptat spre depărtări atemporale se distanţa tot mai mult de continentul obişnuit al artei, în centrul căreia se găsise întotdeauna omul cu lumea lui de emoţii şi relaţiile sale cu semenii. Scriabin se îndepărta treptat de om şi de Terra pentru a înţelege şi întruchipa Universul, în căutarea principiilor veşnice ale cosmogoniei. Această tentativă grandioasă şi mai mult decît temerară îi cheamă şi pe artiştii contemporani. Unii tind spre ţel prin misticism, alţii prin ştiinţă, străduindu-se prin oglindirea oglindirii diferitelor principii ale unităţii universale (cum ar fi spre exemplu principiile matematicii) să apropie muzica de cunoaşterea legilor generale ale Universului. Istoria artei va constata întrucît sînt îndreptăţite aceste încercări. Mentalitatea estetică atît de schimbătoare va aduce cu siguranţă corective în aprecierea operelor de artă; cine ştie, poate în viitor emoţiile artistice se vor contopi într-un tot unic cu uimirea ştiinţifico-intelectuală.

În arta lui Scriabin e de relevat nu atît descoperirea cosmosului, cît mai ales bucuria acestei descoperiri. Îndepărtîndu-se de pămînt şi ţintind Cosmosul, Scriabin — genial artist posedat — simţea toată această lume infinită ca fiind sub puterea sa. El nu avea nevoie de analiza legilor cosmice. Voinţa lui era de a cuprinde cosmosul cu imaginaţia dintr-o privire — ca gînditor-creator şi nu ca cercetător sau constructor. Scriabin a descoperit un nou domeniu al vieţii spirituale, către care îşi îndreaptă talentul cu naivitatea nemijlocită a artistului suveran. În relaţiile sale cu universul nu există nici spaimă respectuoasă, nici timidate, nici starea aceea de confuzie şi pierdere de sine pe care o poate da conştiinţa infinitului şi a tainelor inpenetrabile. Complexitatea Cosmosului se împletea în subiectivitatea înfierbîntată a lui Scriabin cu enigma propriei sale lumi interioare — generînd un sentiment de nesfîrşite bucurii — bucuria contopirii eului cu lumea. Intimitatea cu Cosmosul, bucuria comunicării cu el, sînt revelatoare. Despre acestea s-a scris mult, fiind considerate forţe însufleţitoare ale muzicii scriabiniene. Tînărul Glebov

https://biblioteca-digitala.ro

spunea: « Scriabin ne mînă spre necunoscut, contaminîndu-ne de o exaltare fără margini ». Mandelstam îl punea alături de Puşkin numindu-i pe amîndoi sorii artei ruse.

Bucuria, afirmarea voinţei, înaintarea eroică, cuceritoare de noi valori spirituale — toate acestea explică creşterea popularităţii şi reactualizarea lui Scriabin în zilele noastre. Deşi tineretul priveşte Cosmosul cu totul altfel, poate că în sentimentul cam naiv al dominaţiei forţelor naturii de către om, în nădejdile lui curajoase de a cuceri spaţiile cosmice, există ceva comun cu îndrăzneala bezmetică a lui Scriabin în atitudinea sa oarecum de sus, de stăpîn al Universului. Poate că în această consonanţă emoţională se află cauzele apropierii lui Scriabin de generaţiile mai noi; în viziunea optimist naivă a superiorităţii omului asupra naturii, în îndrăzneala cuceririlor spaţiale este ceva comun între aceste noi generaţii şi temerarul Scriabin. Există în amîndouă cazurile sentimentul aşteptării marilor evenimente.

Ascultătorul contemporan nu e prea stingherit de idealismul subiectiv şi misticismul lui Scriabin. Muzica nelegată de text poate căpăta un alt sens în noi împrejurări. Misticismul muzicii lui Scriabin poate fi perceput de către ascultătorul de azi ca un subtil joc al imaginaţiei, manifestare a spiritului fantast, stare psihologică rafinată. Extazul mistic al lui Scriabin se transformă în « bucuria realizărilor creatoare », invocarea magică a altor lumi devine « impuls volitiv », «aspiraţie către spiritul universal », « năzuinţa omului către progres ».

Conţinutul muzicii lui Scriabin e implicit simplificat de ascultători, coborît de la nivelul creatorului genial la acel al emoţiilor omului obişnuit. Simplificarea aceasta îşi are aspectele ei pozitive şi negative; recunoaşterea şi popularitatea unui artist bucură întotdeauna, chiar dacă se plăteşte cu acest greu preţ. În acelaşi timp, orice « larg consum » (iar Scriabin a devenit acum şi muzică de fond pentru filme sau teatre, ca excelent mediu emoţional pentru eroi şi evenimente neavînd nimic comun cu această muzică) omoară şi farmecul unei muzici simple de Schubert, ca să nu mai vorbim de îngroşarea unei arte atît de rafinate ca cea a lui Scriabin. În acest sens rolul unor Sofroniţki sau Richter a fost imens în a recrea lumea complexă a lui Scriabin, restabilind valoarea lui originară.

Scriabin azi

În încheiere, cîteva cuvinte despre felul cum e primit Scriabin de către ascultători.

După marile succese din timpul vieţii, atît în Europa cît şi în America, muzica lui Scriabin a fost, dacă nu uitată — cel puţin rar sau ocazional cîntată. În Occident Scriabin era considerat ca un premergător al avangardismului contemporan. Acest punct de vedere predominant în articole, cărţi, enciclopedii, relatări orale, cu toată vizibila lui bunăvoinţă, uimeşte prin îngustime şi opacitate faţă de muzica propriu zisă a lui Scriabin, faţă de opera lui ca fenomen de sine stătător. Bineînţeles, atenţia principală e îndreptată spre ultimele lucrări, începînd cu « Prometeu », cînd compozitorul şi-a spus cuvîntul său nou în domeniul limbajului muzical şi în deosebi cel armonic. E firesc. Totuşi, considerîndu-l pe Scriabin inovator şi înaintaş al unui avangardism cu care compozitorul avea puţine lucruri comune pe plan spiritual, aceşti critici, din nefericire, ignoră acele aspecte ale muzicii lui Scriabin care sînt mai puţin vizibile pe planul tehnic, şi mai evidente pe acela subţire al substanţei. Scapă tocmai personalitatea cu totul neobişnuită a artistului; lumea sa spirituală cu totul aparte, care se manifestă sui-generis şi înainte de « Prometeu », într-un limbaj comun cu al altor compozitori contemporani lui. Rupînd limbajul de gîndirea, psihologia, personalitatea artistului, cercetătorii se înşală în însăşi

https://biblioteca-digitala.ro

înţelegerea muzicii cu sensurile ei emoţionale, despărţind oarecum corpul de sufletul muzicii. Subliniind sau preţuind în Scriabin numai ceea ce premerge avangardismul contemporan, ei greşesc, tot aşa cum s-a greşit prin considerarea lui Mussorgski (punct de vedere şi el răspîndit) ca înaintaş al impresioniştilor francezi, pornind de la limbajul muzical al lui Mussorgski, nesocotind însă conţinutul muzicii, profilul creatorului.

Din nefericire această neînţelegere a muzicii lui Scriabin e observabilă şi la publicul larg muzical din afara Rusiei. O anumită indiferenţă faţă de lucrările compozitorului se explică, credem, prin lipsa tradiţiei în interpretare, informaţie, exegeză. În perceperea muzicii sale lipseşte acea referinţă complexă la care o informaţie culturală mai largă contribuie în mod decisiv (date asupra personalităţii, epocii, esteticii, viziunii). Conştient sau nu, ascultătorul este influenţat de o atare informaţie. Ascultînd muzică de Chopin sau Beethoven, Schubert sau Wagner, Debussy sau Brahms, oricine asociază involuntar sunetele cu imaginea cunoscută a artistului, percepe aceste sunete ca fragment al unei lumi cunoscute, ca o afirmare a unei personalităţi creatoare, al cărei nume cheamă un întreg şir de asociaţii. Personalitatea lui Scriabin, lumea sa spirituală, drumul său, idealurile lui, nu sînt suficient cunoscute ascultătorului occidental pentru a determina un asemenea complex ecou. Nu e de mirare, de aceea, că sînt mai degrabă preţuite acele·laturi ale muzicii sale care nu cer o nemijlocită contopire cu lumea artistului, ci sînt mai uşor accesibile analizei intelectuale a limbajului muzical. Aşa se explică şi faptul negativ că lucrări din primele perioade creatoare sînt prea deseori considerate ca imitaţii ale lui Chopin, Liszt, apoi ale lui Wagner, iar cele mai tîrzii ca. . . debussiste. Personalitatea compozitorului scapă aceluia care ascultă muzica prin prizma mijloacelor, şi ce mai rămîne altceva, dacă nu există o tradiţie de interpretare şi o informaţie amplă?

Cel ce iubeşte şi înţelege muzica lui Scriabin, va deosebi întotdeauna timbrul lui inimitabil chiar şi în chopinienele lucrări de tinereţe, şi nu-l va confunda cu impresioniştii francezi, în pofida oricăror acorduri de none ! Îi vor fi dragi şi lucrările de tinereţe şi acelea tîrzii. Cunoaşterea lucrărilor din urmă va ajuta unora să aprecieze şi piesele de tinereţe; dragostea pentru tînărul Scriabin va deschide altora drumul spre înţelegerea complicatelor lucrări de maturitate. Perioada de mijloc iradiază parcă în amîndouă direcţiile, luminînd o singură individualitate creatoare, atît în sensitivul intelectual adolescent cît şi în fantezistul gînditor matur cu rezonanţe mistice. Fervenţi admiratori (şi printre ei se află mari interpreţi pianişti) îl înţeleg multilateral, găsind unitatea în acest acord atît de complicat şi straniu care se numeşte Scriabin; ei descoperă un sens în această disonanţă curpinzînd şi lirismul tandru al efebului, şi ironia satanică, şi febrila disperare a mîndriei rănite şi bucuria fără margini a fantastului care « crează lumea ». În acest acord vom distinge incipienta fierbere a simţirii transformîndu-se în spiritualism de extrem rafinament, iar complimentele graţioase de salon — într-o sfidare zvîrlită Universului. Contradicţiile care s-au manifestat în evoluţia lui Scriabin au devenit în continuare unitate indestructibilă şi aceste preţioase trăsături nu mai pot fi despărţite de însăşi personalitatea artistului.

https://biblioteca-digitala.ro

LITERATURA ROMÂNĂ VĂZUTĂ DE TRADUCĂTORI STRĂINI

O imagine a circulației valorilor literare românești și receptării lor pe celelalte meridiane nu se poate limita la inventarul titlurilor traduse și nici nu se rezumă la comentariile răzlețe, ocazionale, înregistrate uneori la noi cu un credit exagerat. Este momentul să trecem dincolo de evidențele statistice festive, să încercăm să pătrundem în intimitatea procesului de asimilare prin care opere ale scriitorilor români clasici și contemporani răspund sensibilității și așteptărilor cititorului străin, pentru a cunoaște mai bine posibilele confluențe și a le interpreta mai exact chiar în vederea consolidării propriului nostru mesaj artistic. Ce anume interesează? Pe ce temeiuri se stabilesc afinități? Cum se diferențiază ecourile în funcție de particularități locale și culturale? Și mai ales, cît din specificul artistic al originalului se păstrează în cursul translației în diversele limbi? — Cine ar putea contribui mai avizat la elucidarea unor asemenea chestiuni decît înșiși traducătorii operelor în cauză, cei de a căror perspicacitate în alegere și suplețe în munca la text depinde, în cele din urmă, autenticitatea comunicării, înscrierea pe orbita schimburilor literare active! În acest spirit, « Secolul 20 » s-a adresat unora dintre cei mai experimentați traducători, ambasadori reputați ai literaturii noastre peste hotare, invitîndu-i la o confruntare « de lucru » pentru a ne înlesni pătrunderea în « laboratorul » unde se evidențiază toți acei factori apți să impună spiritualitatea românească în lume. Se înțelege, mărturiile acestea de ordin strict personal, se situează pe terenul fertil al practicii, oferind însă elemente sugestive pentru acea dezbatere teoretică, de perspectivă, pe care revista noastră o promovează prin atenția acordată sistematic aspectelor caracteristice, legate, în genere, de activitatea de traducere, ca modalitate a cunoașterii și definirii fiecărei literaturi, inclusiv a celei românești, în contextul valorilor universale.

AMITA RAY

Literatura română văzută din India

Seară de iarnă la București. Îl citeam pe Sebastian și, desprinzîndu-mi din cînd în cînd privirea din filele cărții, priveam cerul ascuns sub o manta plumburie. Milioane de fulgi pluteau în nesfîrșite șuvoaie de argint. Nu se vedeau nici Ursa Mare, nici Vega, dar știam că străluceau la fel ca totdeauna pe cerul clar, albastru al Calcuttei. Cîte nopți mi-am petrecut privind Ursa Mare! Și nu e oare ciudat să afli că aceeași constelație a inspirat un scriitor de pe un tărîm îndepărtat să scrie o piesă atît de fascinantă? Totul — inspirația, atmosfera, personajele — din « Steaua fără nume » îmi era atît de familiar, încît aveam senzația

https://biblioteca-digitala.ro

că citesc, în traducere, o piesă indiană. Fără îndoială, Mihail Sebastian e un scriitor de farmec universal, fapt care s-a confirmat prin marele succes de public pe care l-a avut piesa adaptată de mine în limba bengali. Artiştii înşişi erau profund emoţionaţi.

O asemenea comunicare demonstrează numeroasele afinităţi spirituale dintre poporul român şi cel indian. Altminteri, literaturile noastre n-ar prezenta asemănări în atîtea privinţe, lucru valabil mai ales în cazul literaturii bengaleze. Frumuseţile peisajelor noastre au inspirat balade şi cîntece populare de o neasemuită şi extraordinară bogăţie. Nici un cîntăreţ popular din Bengal n-a cunoscut fericirea de a cînta din fluier printre munţi ca ai Moldovei lui Eminescu şi Sadoveanu, dar verdele nemuritor şi spaţiile largi ale Gangelui au putut să-i inspire o poezie tot atît de adevărată şi pură.

E semnificativ faptul că în ţările noastre folclorul rămîne deopotrivă leagănul litraturii şi în ambele cazuri poezia a precedat proza în forma scrisă. Adeseori, cele mai bune criterii de apreciere a prozei sînt încă stabilite prin similitudine cu valorile poeziei: urmărim sonoritatea, imaginaţia poetică, metafora, natura şi dragostea.

Aceasta explică probabil de ce traducerea bengaleză a poeziilor lui Eminescu a avut un deosebit ecou în rîndul cititorilor din Calcutta. În opera lui Eminescu găsim acea armonioasă îmbinare a dragostei, naturii şi filozofiei, proprie, de pildă, creaţiei poetice a unui Rabindranath Tagore, elemente asimilate de poetul român din filosofia budistă şi versurile lui Kalidassa.

Mult apreciat este şi Sadoveanu, deşi s-a tradus destul de puţin din vasta sa operă: « Bordeienii », inclusă în programul UNESCO, a fost tradusă în hindi şi bengali, sub îngrijirea Academiei Indiene de literatură, iar eu am tradus cîteva povestiri care au prilejuit criticii literare din Calcutta să observe arta desăvîrşită a prozatorului în descrierea naturii şi profunda înţelegere a omului simplu, calităţi prin care, după cum a afirmat unul dintre comentatori, Sadoveanu ar fi depăşit orice autor bengalez.

De fapt nu trebuie să ne surprindă că dragostea scriitorilor români pentru ţărani are puternică rezonanţă în inimile noastre: exploatarea şi mizeria ţărănimii constituie un subiect din păcate încă destul de actual în ţara noastră. Însă, deşi viaţa rurală e o temă predominantă în peisajul literar indian, nici un scriitor de-al nostru n-a fost atît de vehement şi de curajos în demascarea unei orînduiri inumane, aşa cum a făcut-o Zaharia Stancu în « Desculţ ». Am lucrat doi ani la traducerea acestei cărţi, pur şi simplu nu puteam scrie, eram copleşită de suferinţele lui Darie şi ale poporului său. Citeam pasaje în care autorul parcă îşi muiase pana în lacrimi şi în stropii inimii sale sîngerînde. Rar am citit o operă atît de tulburătoare.

De curînd, o revistă din Calcutta a început publicarea romanului « Desculţ » şi aştept cu nerăbdare reacţia cititorilor.

Un alt scritor binecunoscut la noi este Caragiale. Ipocrizia aşa-numiţilor « aristocraţi » şi stupiditatea sistemului birocratic al administraţiei sînt atît de caracteristice societăţii indiene, încît cititorii noştri au găsit în ridiculizarea acestor fenomene un ecou al propriilor lor sentimente şi opinii. Întrucît satira politico-socială ocupă un loc important în literatura bengaleză, pentru publicul nostru n-a fost cîtuşi de puţin dificil să pătrundă în spiritul operei lui Caragiale. Cu toate că, în traducere, nuanţele subtile şi ironiile de subtext din original se pierd, greaua şi nobila misiune a transpunerii literare într-o limbă străină a fost răsplătită, în cazul lui Caragiale, cu aprecieri excelente din partea presei şi a publicului. Rolul cetăţeanului turmentat care a fost interpretat magistral de unul

https://biblioteca-digitala.ro

dintre actorii noştri cei mai talentaţi, este şi acum deseori menţionat în cronicile teatrale, constituind un punct de referinţă în aprecierea artei actoriceşti.

Foarte bine primite au fost şi schiţele lui Caragiale, precum şi « O noapte furtunoasă ».

Pentru că am pomenit de Caragiale, aş vrea să menţionez un fapt: din întreaga dramaturgie străină faţă de care publicul bengalez manifestă o mare receptivitate, teatrul românesc este cel mai mult reprezentat. Prima piesă tradusă în bengali a fost « Ziariştii » de Al. Mirodan pusă în scenă de Asociaţia de teatru din India, aceeaşi asociaţie îngrijindu-se şi de reprezentarea « Ultimei ore » a lui Mihail Sebastian, jucată cu un mare succes de casă. Versiunea bengali a « Ultimei ore » a fost succedată de traducerea în hindu, la fel de entuziast primită.

De altfel, piesele lui Sebastian sînt foarte îndrăgite în India. După reprezentarea pe scenă, piesa « Jocul de-a vacanţa » (a cărei traducere am semnat-o, alături de cea a « Stelei fără nume ») a fost transmisă la radio în toate limbile indiene. Cred că popularitatea neobişnuită a piesei respective se explică în bună măsură şi prin lirismul ei, atît de caracteristic, de pildă, romanului « Ultimul poem » de Rabindranath Tagore, cunoscut aproape pe dinafară de bengalezi.

Din literatura română contemporană, am îndrăznit să-mi asum răspunderea traducerii unei antologii de poezie care, deşi nu s-a bazat pe cea mai reprezentativă selecţie, m-a surprins prin frumosul succes de librărie pe care l-a avut. Acesta a fost primul prilej oferit cititorilor indieni de a veni în contact cu visurile şi idealurile poeţilor din România Socialistă, remarcînd cu entuziasm vivacitatea, lumina din poezia românească de astăzi. Varietatea tematică şi virtuţile artistice ale metaforei au constituit o revelaţie care a răsturnat o veche prejudecată: aceea că poezia dintr-o ţară socialistă ar vibra pe o singură coardă. Gloriosul imn înălţat vieţii, care răzbate din toate aceste poeme a fost ca un duş rece peste spiritele occidentalizate din India, convinse că poezia modernă este o simplă reflectare a impulsurilor absconse ale psihicului, un produs al subconştientului.

Activitatea mea din ultimii zece ani este dedicată studiului literaturii române; public traduceri şi articole despre viaţa şi cultura românească. Notele mele de călătorie din România, înmănunchiate sub titlul « Dincolo de lumea cunoscută », au încercat să prezinte cititorului indian dimensiunile majore ale spiritualităţii româneşti. Dar cînd mă gîndesc la imensul tezaur de valori al culturii din ţara dumneavoastră, îmi dau seama cît de puţin am realizat în acest sens.

Traducerea capodoperelor literaturii româneşti este pentru mine o necesitate imperioasă. Prin ele vom ajunge să cunoaştem istoria luptei unui popor dintr-o ţară la fel de frumoasă ca a noastră, a unui popor care a fost la fel de exploatat ca al nostru. Dar ce este mai important, prin ele vom înţelege peisajul literar românesc în contextul societăţii socialiste.

Poate că şi aceasta constituie o cale de a ajuta generaţia actuală a Indiei să se salveze de primejdia decadentismului care, sub falsa mantie a « realismului », împinge tineretul spre marginea abisului.

https://biblioteca-digitala.ro

GHERGANA STRATIEVA

O largă cunoaştere

Noi toţi ştim că traducerea nu este un fenomen nou al timpului nostru şi că datează de cînd datează scrisul. De aceea n-am de gînd în acest mic articol să urmăresc sau să analizez drumul istoric de dezvoltare a traducerii mai mult sau mai puţin cunoscut de cei cari s-au dedicat acestei munci. Nu mă voi opri nici asupra diferitelor concepţii şi curente în această privinţă, nici asupra factorilor determinanţi ca de exemplu tradiţia naţională, curente literare predominante, concepţii estetice, dezvoltarea ştiinţei literare, nivelul gîndirii ştiinţifice etc. etc. N-am nici o intenţie să fac teoria traducerii — au făcut-o alţii de o competenţă mai mare, ca A.V. Feodorov, E. Cary, G. Mounin, R.O. Jakobson şi alţii.

Dar nu există îndoială că spre a intra în contact cu cultura, ştiinţa şi arta universală rolul cel mai important îl joacă traducerile, prezentînd un drum larg spre patrimoniul spiritual al omenirii, spre nemărginitul ocean al gîndirii şi creaţiei mondiale. Cum am putea să ne însuşim, cultura, ştiinţa şi arta mondială fără traduceri? Cum am putea cunoaşte operele marilor gînditori, ale marilor creatori, ale marilor scriitori dacă operele lor n-ar fi traduse în diferite limbi? Cum ar putea lumea cunoaşte operele lui Marx şi Engels, operele marelui Lenin? Cum ar putea cunoaşte teoria socialismului, lupta pentru socialism şi pentru reconstruirea lumii pe bază marxist-leninistă? Cum ar putea să cunoască operele marilor scriitori ca Homer, Dante, Petrarca, Goethe, Puşkin, Balzac, Maupassant, Molière, Tolstoi, Dostoievski, Gorki, Shakespeare, Şolohov, Galsworthy şi atîtea încă nume celebre ale gîndirii omeneşti.

Chiar şi dezvoltarea literaturilor naţionale se adapă, afară de tradiţia naţională, la izvorul tradiţiei literaturii universale. Această contribuţie însă se face mai ales prin traducerea operelor literare străine.

Toţi ştim, că orice carte tradusă este o fereastră deschisă spre o lume străină, spre felul de trai al unui popor, spre viaţa lui materială, culturală şi spirituală. Ca atare cartea tradusă prezintă cea mai bună şi desăvîrşită cale de cunoaştere, de schimb de valori spirituale între popoare şi contribuie în cel mai înalt grad la crearea de legături de prietenie mai strînsă între popoare.

Din toate acestea reese că munca traducătorului este de o mare răspundere şi că ea cere o conştiinciozitate excepţională, dincolo de talentul pe care îl presupune, deoarece traducerea este şi ea o artă. Deci traducătorul trebuie să fie adînc pătruns de responsabilitatea lui; trebuie, în această privinţă, să aibă o cultură generală vastă sau cel puţin să cunoască bine cultura şi viaţa poporului, a naţiunii din a cărei literatură traduce. Să cunoască istoria, geografia, folclorul, literatura veche şi cea modernă a poporului respectiv, ca să poată avea o vedere clară şi precisă asupra diferitelor manifestări de tot felul, asupra evenimentelor din viaţa poporului respectiv. Traducătorului ca primă condiţie i se cere să cunoască dacă nu la perfecţie, cel puţin bine, limba din care traduce, dar şi să posede bogăţia limbii sale proprii. Şi totuşi, cu toată cunoaşterea ambelor limbi, cred că nu există traducător, care să nu se servească de dicţionar şi pentru limba străină şi pentru limba sa proprie. Dacă un mare scriitor ca Erskine Caldwell afirmă în autobiografia sa *Coll It Experience* că dintre cele trei bunuri, care îi

https://biblioteca-digitala.ro

erau scumpe — maşina de scris, aparatul de răsucit ţigarete şi dicţionarul — de ultimul n-ar fi consimţit să se despartă, cum am putea noi traducătorii să ne lipsim de dicţionar. Şi nu un singur dicţionar din amîndouă limbile, ci mai multe, cît mai multe şi de diferite domenii. Şi nu numai dicţionare. Mai sînt şi alte arme necesare în munca traducătorului, în « lupta cu limba » cum numesc eu traducerea, o luptă crîncenă dar pasionantă, o luptă înălţătoare şi nobilă. Cu drept cuvînt scriitorul sovietic Kornei Ciucovski numeşte arta traducerii « o artă înaltă » pentru că nu numai că prezintă o activitate creatoare care presupune ştiinţă, talent şi măestrie, ci pentru că joacă un rol esenţial în dezvoltarea generală şi literară a oamenilor.

Vorbind despre « armele necesare » în munca traducătorului mă refer la diferitele relatări istorice şi geografice (afară de cărţi de geografie şi istorie privitoare la ţara din a cărei limbă traduce), la cărţi cu descrieri de localităţi, de munţi, de oraşe şi chiar de străzi şi clădiri.

În practica mea de traducătoare totdeauna am simţit nevoia să mă confrunt pe cît posibil cu lumea descrisă de autor, să retrăiesc sentimentele lui, să-mi însuşesc cugetarea lui, cu un cuvînt să văd prin ochii lui, să trăieasc prin el tot ce a trăit. Ori fără o cunoaştere adevărată, cît de restrînsă a naturii, a oamenilor, a oraşelor descrise de autor, a traiului respectiv, traducerea n-ar fi o versiune fidelă a operei autorului. De aceea pentru mine a fost o mare bucurie să posed « Istoria Bucureştilor » de Const. Giurescu, « Dîmboviţă, apă dulce . . . » de Al. Predescu precum şi « Ţara de piatră » a lui Geo Bogza. Nu mai puţin m-a bucurat şi cartea doamnei Sarmiza Cretzeanu, « De pe valea Motrului ».

În această ordine de idei, vreau să subliniez rostul excepţional al simpozioanelor, al căror rol în privinţa aceasta este foarte mare, deosebit de folositor, dînd posibilitatea unui contact direct, nemijlocit, cu ţara respectivă, cu ţara din a cărei literatură se nutreşte traducătorul.

La noi, în Bulgaria, s-au făcut traduceri din literatura română şi înainte de eliberarea de sub jugul fascist, dar după această dată crucială — 9 septembrie 1944, legăturile de prietenie frăţească devenind mult mai strînse cu poporul român, numărul traducerilor a crescut repede şi creşte cu fiecare an. Publicul nostru cititor cunoaşte deja o parte din operele clasicilor români — cum ar fi Ispirescu, Slavici, Creangă, Delavrancea, Eminescu, Caragiale, Brătescu-Voineşti, Sadoveanu, Rebreanu, Cezar Petrescu, ca şi scrierile multor scriitori contemporani ca Zaharia Stancu, Marin Preda, G. Călinescu, Demostene Botez, Geo Bogza, Laurenţiu Fulga, Eugen Barbu, Titus Popovici şi alţii. În domeniul poeziei cititorii noştri au făcut cunoştinţă, în afara lui Eminescu, prezent printr-o culegere de versuri, cu G. Coşbuc, V. Alecsandri, Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, Maria Banuş, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Radu Boureanu, Andriţoiu, Ion Brad şi alţii.

În anul 1956 a fost editată la noi o Antologie a poeziei române, care cuprinde creaţiile unui număr de 32 poeţi, de la Cezar Boliac pînă la Ştefan Iureş. În 1965 a apărut o antologie a prozei române sub titlul « Cei care au plătit cu viaţa », unde sînt reprezentaţi 35 de autori de la Ion Creangă pînă la Nicolae Velea. În prezent se pregăteşte o nouă antologie a poeziei române contemporane, care va fi editată de ed. *Narodna Kultura*, precum şi tălmăcirea cîtorva romane urmînd să apară în cursul anilor 1972—1973.

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAIL FRIDMAN

Traducînd din Sadoveanu

Am venit la Bucureşti ca invitat al Comitetului de Stat pentru cultură şi artă şi al Uniunii Scriitorilor ca să particip la simpozionul de literatură română organizat în acest an. Nimeni nu mi-a cerut « scrisori de acreditare ». Şi totuşi am fost fericit să le pot prezenta amfitrionilor: un capitol de istorie a culturii din noua « Istorie a României » apărută recent la Moscova şi mai ales traducerea « Fraţilor Jderi » (primele două volume traduse de mine, al treilea de P. Bîstrov, un coleg de la Leningrad).

Şi iată scriu aceste rînduri, călătorind cu colegii mei, traducători din multe ţări ale lumii, prin nordul Moldovei. Să fiu iertat dacă rîndurile acestea vor lua forma unui mic reportaj îmbibat de emoţie şi a unei confesiuni.

Umblăm prin locuri unde au hălăduit cîndva eroii trilogiei lui Sadoveanu. Sînt locurile legate de însăşi copilăria, de viaţa marelui scriitor. Am umblat şi eu pe aici cu cîţiva ani în urmă pe urmele fraţilor Jderi, cercetînd geografia locurilor şi sufletul oamenilor.

Cetatea Sucevei şi puţinele ulicioare vechi ale fostei cetăţi de scaun, Mînăstirea Putna cu mormîntul marelui Ştefan, Tîrgul Neamţului, Vînătorii, Mînăstirea Neamţ. Copleşit de dificultatea sarcinii mele, căutam răspunsuri ascultînd vorbirea locuitorilor, descifrînd nume de oameni şi locuri devenite celebre datorită geniului sadovenian. Turnul Nebuisei la Suceava (din slavonă: « Nu te teme »), apa Nemţişorului care cîteodată se duce în adîncuri lăsînd albia uscată, ţestele monahilor de la mînăstirea Neamţului păstrate în hruba de sub una din bisericile locului (acolo am văzut şi tot ce a rămas din frumoasa Calipso cîntată de Puşkin, care-i înnebunea cîndva pe bărbaţi şi acuma-i face atît de înţelepţi). — Sute de probleme, enigme pe care le-am putut dezlega numai cercetînd cu migală şi dragoste locurile, mărturiile vremii, consultîndu-i pe specialişti (cu « caii de jold » = de soldă) a trebuit să ajung pînă la academicianul Iorgu Iordan).

Nu mai aveam dreptul să mă socotesc începător. Tradusesem pînă atunci multe povestiri din Sadoveanu şi apoi « Venea o moară pe Siret », « Nicoară Potcoavă », « Viaţa lui Ştefan cel Mare ». Îmi întocmisem un vocabular sadovenian cu variante de traduceri. Studiasem multe documente slavone ale epocii, adică acele texte *originale* care în opera lui Sadoveanu figurau în *traducere*. Intoarcerea la aceste originale îmi promitea roma stilistică de care avea nevoie lucrarea mea. Beneficiasem nu o dată de explicaţiile şi sfaturile lui Mihail Sadoveanu şi ale Valeriei Sadoveanu. Bunăvoinţa, încrederea şi dragostea cu care m-au cinstit au fost şi rămîn un imbold de înaltă tensiune sufletească.

Teza de doctorat o încheiasem tot operei lui Sadoveanu.

Şi mai aveam şi o experienţă proprie de traducere — o variantă rusă a povestirii mele « Întoarcerea la viitor » apărută în RSSM. Experienţă care odată în plus mi-a relevat adînca înţelepciune a dictonului « traduttore — tradittore ». Ajunsesem aşadar la înţelegerea că o traducere valabilă nu se bizuie pe exactitatea redării elementelor disparate ale originalului ci pe captarea întregului lui suflu artistic, pe descoperirea unei variante adecvate în limba traducerii. Sarcină neînchipuit de grea, mai ales cînd e vorba de maeştri ai limbii de talia lui Mihail

https://biblioteca-digitala.ro

Sadoveanu. Dar fără a o rezolva avem noi oare dreptul să ne numim traducători şi prieteni ai literaturii române?

Descătuşat — rămîi fidel,
în lanţuri — niciodată.

Această descătuşare la un traducător, înseamnă afinitate sufletească şi cunoaştere profundă. A operei şi personalităţii scriitorului, a poporului căruia îi slujeşte. Şi călătoriile pe urmele eroilor din cărţile pe care le traduci devin astfel adevărate şcoli de iniţiere.

Am căutat înainte de plecare cîteva exemplare din «Fraţii Jderi» pentru prietenii din România. Cu uimire şi nu fără o vanitoasă satisfacţie am constatat că ediţia (75 mii de exemplare) e literalmente epuizată la librăriile din Moscova. Cert că e o mărturie a dragostei cititorilor noştri faţă de opera lui Sadoveanu. Dar să fie asta şi o dovadă a valabilităţii traducerii? Cine ştie . . .

Călătorim pe meleagurile sadoveniene. Am fost şi la Muzeul Sadoveanu de la Neamţ. Primeşte, scriitorule drag, varianta rusă a «Fraţilor Jderi» — modestă ofrandă, treaptă de apropiere a milioanelor de cititori sovietici cu una din cele mai frumoase creaţii artistice ale geniului român.

Am umblat şi pe urmele Vitoriei Lipan. La Mangalia unde s-au desfăşurat lucrările simpozionului nostru am văzut la una din intrările hotelului «Neptun» un mozaic cu scene din «Baltagul». La Muzeul «Mihail Sadoveanu» am văzut un portret al scriitorului pe care erau înscrise cu litere vechi titlurile a trei opere: «Fraţii Jderi», «Viaţa lui Ştefan cel Mare» şi «Baltagul». Primele două le-am tradus. Să fie oare toate astea un semn că a venit şi timpul «Baltagului»?

La revedere, frumoasă Românie. Ne aşteaptă masa de lucru.

LÁSZLÓ SZENCZEI

Mărturisirile unui tălmăcitor al lui Mateiu Caragiale

Ca unul care am trăit în România în perioada dintre cele două războaie mondiale, un nume care mi-a devenit de timpuriu familiar, atît din lectura manualelor şcolare, cît, mai ales, din spectacolele la care, ca liceeni, asistam, adeseori — a fost cel al lui I.L. Caragiale. După încheierea studiilor secundare, curiozitatea mea literară, stîrnită încă mai demult, m-a atras dincolo de programele şcolare, atît în literatură română cît mai ales — lucru din care nu fac un secret — în literatura franceză, căreia i-am consfinţit de altfel partea cea mai substanţială a înflăcărărilor mele.

Deşi numele «Caragiale» a rămas pentru mine cît se poate de prestigios, mărturisesc că nu aflasem pe atunci nimic despre fiul marelui clasic al literelor româneşti, descendent care — atît prin năravurile sale boeme, cît şi prin velei-

https://biblioteca-digitala.ro

tățile artistice profesate — se îndepărta întrucîtva de linia tradițiilor trasate de propriul său tată, ca și de cea mai mare parte a ascendenților literaturii române. Neînțelegerea mea de atunci mi se pare și mai paradoxală, dacă mă gîndesc că « acest fiu risipitor » a trăit și a scris între cele două războaie, crezul său artistic și metodele sale de creație — retrospectiv considerate — trezind astăzi în mine un ecou de mare și profundă simpatie. Da, Matein Caragiale putea fi maestrul și autorul meu preferat în literele românești, fapt adeverit astăzi cu o întîrziere de trei decenii, interval de altfel puternic marcat de numeroase evenimente politice și sociale. Dar dincolo de tributul miopiei sau carențelor mele — traduse cronologic — explicația rezidă și în aceea că intervalul celor trei decenii a fost oricum necesar pentru ca această operă, atît de bogată în valori literare și artistice — să poată atinge, în scara aprecierii generale, locul ei binemeritat. Mateiu Caragiale a fost apreciat destul de puțin în timpul vieții, și, chiar după eliberare, au fost necesari cincisprezece ani mai înainte ca în România, critica literară — dezmorțită din limbul unui anume dogmatism să-l așeze la locul său pe soclul pe care-l ocupă în prezent.

Atitudinea traducătorului în fața unei opere atît de subtile — ale cărei peripeții se îmbină parcă cu peripețiile istorice ale unei națiuni prietene, e un fel de amestec de tandrețe și pică. Opera lui Mateiu Caragiale sfidează cumva prin aspectul ermetic al limbajului ei — rafinat și totuși cred, care pune traducătorul la ananghie. În vistieria ei — altminteri foarte bogată în cuvinte și locuțiuni — limba maghiară nu găsește nimica asemănător, și nici n-ar avea de unde găsi, deoarece poporul slujindu-se de ea ca de un instrument de comunicare al ideilor, a avut parte de o istorie cu totul diferită. Argoul levantin, moștenire lingvistică a epocii fanariote, a putut răzbate, grație ingeniozității unui Panait Istrati, pînă în literatura franceză. Dar traducătorul n-avea cum să se inspire din procedeul folosit de Istrati, tradițiile literare maghiare fiind cît se poate de refractare cuvintelor străine. În maghiară, un stil smălțat cu orientalisme à la Panait Istrati ar fi riscat să fie foarte prost primit de public, punînd în pericol atît succesul traducerii cît și rezonanța operei. Ideea de a substitui acestui argou, argoul budapestan, de mare circulație în sînul tinerilor și studenților din toată țara, ar fi fost de natură să falsifice cu totul datele problemei. În cele din urmă, puțin fericitul traducător a trebuit să se resemneze în fața constatării dureroase că problema nu comportă soluții, cu alte cuvinte că limba atît de pitorească a lui Mateiu Caragiale nu poate fi integral redată în culorile vivacității ei originale și că o anume eclipsă o afectează fatalmente de îndată ce consimte să îmbrace haina unei traduceri în maghiară. M-am consolat cu argumentul că — în raport cu limbajul lui Mateiu Caragiale — numeroase alte limbi se pot afla în situația limbii maghiare . . .

Soluția problemei acesteia fiind lăsată în plata veșnicei, tălmăcitorului nu-i mai rămînea decît să afle, cu ajutorul dicționarelor, sensul locuțiunilor și cuvintelor care-i scăpau — (mai puțin, poate, datorită unei ignoranțe simple, cît prezenței unor elemente de circulație realmente restrînsă). Stăpînirea acestei probleme, precumpănitor tehnică, a cerut desigur răbdare, dar în final traducătorul putea gusta sentimentul alpinistului ajuns, după o laborioasă escaladă, pe culmea muntelui cucerit, și bucurîndu-se acolo de perspectiva admirabilă deschisă privirilor sale. Căci romanul *Craii de Curtea Veche* ține, după părerea mea, deopotrivă de arta cuvîntului și de pictură: avem de a face cu o minunată frescă realizată în *medium*-ul unei limbi bogate și proaspete, străbătute de pulsația și curentul literaturii realmente mari.

https://biblioteca-digitala.ro

Trei dintre personajele romanului — Paşadia, Pantazi, Gore Pirgu — sînt mai curînd incomparabile portrete, decît figuri epice în sens propriu. Aceşti eroi nu se schimbă, profilul lor fiind dat odată pentru totdeauna; desigur, scriitorul nu precupeţeşte să-i înzestreze cu trăsături de culori foarte vii, în tonalităţi şi străluciri de mare plasticitate şi însufleţire. Aceste portrete, zugrăvite cu mînă de maestru, sînt însă proiectate asupra *naratorului*, în personajul căruia descoperim o figură genuină de erou literar, supus cadenţelor timpului şi schimbărilor. La început, povestitorul, tînărul medic de curînd ieşit de pe băncile universităţii, îşi mărturiseşte admiraţia fără de rezerve pentru cei doi « crai de Curtea Veche », Paşadia şi Pantazi; pe măsură însă ce pătrunde în intimitatea şi în felul lor de viaţă, admiraţia e treptat adumbrită de o îndoială, pentru ca, spre sfîrşit, să-i descopere drept ceea ce sînt: două pramatii de talie, care ajung să se încaiere în bordelul preferat... Dimpotrivă, ura şi dispreţul naratorului faţă de Gore Pirgu, acest clown de o sluţenie morală aproape demnă de pana shakespeariană, ajunge să se transforme — dacă nu în respect, măcar în comprehensiune. Eroul-narator s-a maturizat frecventînd cu atîta asiduitate tripourile în tovărăşia acestor triumviri ai desfrîului: am putea spune că din acea clipă, personajul capătă o nouă virtuală înţelegere a injoncţiunilor pe care — fără să mai întîrzie prea mult — i le vor oferi curînd durele realităţi din ţară şi veac...

Cititorului maghiar, frecventarea micilor restaurante de către personajele lui Mateiu Caragiale, nu poate să nu-i reamintească de marele scriitor maghiar Krudy Gyula, — sugerîndu-i chiar o eventuală comparaţie între cei doi prozatori, de altfel aproape contemporani. Dar, evident, un astfel de paralelism rămîne superficial şi arbitrar. Tabloul scriitorului român e mult mai plin de amărăciune şi mai crud decît fresca paralelă în care scriitorul ungur surprinde nobilimea provincială a ţării sale: există o prăpastie de la onirismul liric al lui Krudy la « naturalismul spiritual » al lui Mateiu Caragiale. Epitetul e poate mai puţin măgulitor decît ar sugera-o aparenţele, căci pune între ghilimele un număr de trăsături de caracter şi de ambianţă, amintind într-o măsură foarte mare trăsăturile lui Des Esseintes şi decorurile ce-i sînt cadru de existenţă în romanul lui Huysmans, « A rebours ». Ajungem astfel la problema influenţelor ce s-au putut exercita asupra lui Mateiu Caragiale. Personal, m-aş mărgini la citarea autorului francez, devenit celebru în clipa cînd ultimele valuri ale naturalismului veneau să se spargă în coama strălucitoare de spumă prevestind reînnoiri spiritualiste. Influenţa acestui autor asupra lui Mateiu Caragiale e greu de tăgăduit şi uşor detectabilă la tot pasul. Nu cred însă să se poată vorbi de influenţa unui Proust, chiar dacă o evocare a amintirilor paralele din copilărie şi adolescenţă ar fi tentantă în acest sens. Există atît de multe anticipări geniale în această operă fără pereche a lui Matei Caragiale, încît te simţi ispitit să treci analogiile în creditul autorului român; totuşi, în această privinţă, singura probă convingătoare rămîne acel vals emoţionant care, precum *Sonata lui Vinteuil* din Proust, are un dar de cucerire magică asupra sufletului lui Pantazi. Anticipaţiile, în schimb, mi se par numeroase. M-aş mulţumi să pomenesc surprinzător de moderna metodă prin care Mateiu Caragiale ţine permanent suspendate anumite fire ale intrigii sale (nu vom şti, astfel, niciodată ce *anume* căuta Paşadia « la munte » de atîtea ori !) O altă anticipare — de astă dată fără echivoc — ni se pare observabilă în procedeul scriitorului de a repeta la anumite intervale, fraze întregi, cuvînt cu cuvînt, — fapt care prefigurează parcă tehnicile de astăzi ale unui Robbe-Grillet. Cît priveşte aluzia la familia siciliană pe al cărei blazon figurează *gattopardul*, avem aici o precunoaştere a operei lui Lampedusa... Evident, romanul lui Mateiu Caragiale cuprinde şi dovezi contrarii, să spunem, în ţesătura acelor detalii care ni-l arată

https://biblioteca-digitala.ro

pe scriitor ataşat unui anume romantism, foarte desuet astăzi, (de pildă scena din afara Bucureştilor cînd, în puterea nopţii, lîngă un vechi han în ruine şi bîntuit de stafii, Pantazi ascultă ghicitoarea ţigăncii care-i prevesteşte deochiul aruncat asupra logodnei sale cu Ilinca Arnoteanu . . .). Dar nici acest amănunt, nici un anume epigonism huysmansian nu pot invalida creaţia unui personaj ca Gore Pirgu şi faptul că Mateiu Caragiale a dat unui conţinut neaoş românesc această formă literară şi artistică de valoare universală.

SÁMUEL DOMOKOS

Traducătorul—artist creator. Note de atelier

Exigenţele care se impun faţă de oricare operă tradusă dintr-o altă limbă au crescut în ultimele decenii. Mai ales poate fi observat aceasta în viaţa literară a ţărilor socialiste în care numărul operelor traduse din diferite limbi străine a crescut enorm faţă de trecut.

Odată cu numărul sporit al operelor traduse s-a accentuat responsabilitatea traducătorilor; rolul lor acum este cu mult mai mare şi mai important decît altădată. Pe bună dreptate se pretinde azi ca traducătorul, în munca lui de a transpune o operă literară, să devină şi un artist apt într-adevăr să recreeze opera respectivă.

Fără conştiinciozitate şi răspundere extremă faţă de originalul operei literare nici un traducător nu-şi poate realiza misiunea încredinţată. Atingerea nivelului originalului este singura în măsură să asigure transmiterea valorilor naţionale ale operelor literare într-o altă limbă. Este deci firesc ca munca traducătorului să nu poată fi asemănată nicidecum cu cea a unui funcţionar, fie el cît de conştiincios, ci numai cu cea a creatorului însuşi.

În cele ce urmează, notez unele concluzii ale experienţei mele de traducător şi redactor al mai multor antologii întocmite din poezia română.

1. Exigenţa capitală care se impune traducătorului este să cunoască bine, la nivelul limbii materne, limba română literară şi cea populară, pentru că nu este vorba numai despre înţelegerea în general a textului românesc, ci despre sesizarea unor nuanţe ale cuvintelor şi sinonimelor, frumuseţea adjectivelor, comparaţiilor etc. care fac din pagini de proză, uneori deosebite pasaje poetice. Înţelegerea textelor româneşti este înlesnită de dicţionare bune, cuprinzînd un bogat material lexical modern şi popular; dar rămîne o greutate traducerea sinonimelor, pentru că traducătorii maghiari n-au la îndemînă un vocabular al sinonimelor; de asemenea lipseşte şi un dicţionar al proverbelor şi zicalelor româneşti. Accentuăm că fără înţelegerea intimă a textului român nu se poate vorbi despre fidelitatea traducerii.

2. Această fidelitate a textului tradus include în sine păstrarea tuturor valorilor artistice ale originalului. Rezumîndu-ne la proza românească, subliniem că

https://biblioteca-digitala.ro

cea mai mare dificultate o formează găsirea şi păstrarea stilului inedit al fiecărui scriitor. Astfel, de exemplu, proza lui Liviu Rebreanu ori Mihail Sadoveanu prezintă diferite caracteristici stilistice, care impun tot atîtea greutăţi oricărui traducător; stilul mai concret, puţin bazat pe efecte stilistice al lui Rebreanu nu este nicidecum mai uşor de redat în maghiară decît cel al lui Sadoveanu, prin excelenţă poetic, bogat în echivalenţe şi comparaţii expresive etc. la care se mai adaogă şi atmosfera sugestiv descrisă a plaiurilor moldovene şi a vieţii ţăranilor de acolo. Ca urmare, cînd am tradus nuvela *Păcat boieresc* mi-a fost greu să găsesc echivalentul atmosferei sumbre, aproape elegiace, a povestirii, fără de care nuvela ar fi pierdut partea ei cea mai intimă şi mai caracteristică. Cred că Rebreanu şi Sadoveanu — culmile prozei româneşti — sînt cei mai dificil de tradus în ungureşte.

Traducătorii noştri cei mai înzestraţi — Szabedi László, Lörinczi Laszló, Ignácz Rosza, András János, Domokos János etc. — au realizat în traducerile lor exigenţele despre care vorbim; ei au transpus în tălmăcirile lor realizate cu mult simţ artistic notele cele mai valoroase şi caracteristice ale acestor mari creatori ai prozei române moderne.

3. M-am ocupat mai mult în ultimul deceniu cu traduceri din poezia română, cînd am supravegheat pentru Editura *Europa* din Budapesta seria poeziilor alese din Macedonski, Arghezi, Blaga, Pillat şi Toma[1].

Nu este necesară o demonstraţie specială pentru a înţelege cît de mare este responsabilitatea redactorului într-o asemenea împrejurare cînd se urmăreşte traducerea a peste zece poeţi de facturi artistice şi cu concepţii absolut deosebite. Îngrijitorului îi revine sarcina anevoioasă de a omogeniza aceste diferite concepţii şi tendinţe artistice potrivit unei viziuni consecvent unitare, fără însă a fi prea individuală, pentru că trebuie să fie în concordanţă cu criteriile general — acceptate ale publicului cititor, ale criticii literare şi ale redactorului din partea editurii.

În traducerea poeziei funcţionează aceleaşi exigenţe ca şi în cazul operelor în proză, numai că forma fixă şi foarte variată a poeziilor, înseamnă de multe ori noi greutăţi în a le transpune în limba maghiară.

Cea mai mare dificultate în traducerea poeţilor români în ungureşte o formează acea variaţie melodică, tipică limbii române şi mai puţin celei maghiare, deşi nici aceasta nu este incapabilă pentru exprimarea armoniilor mai subtile; dar greutatea provine din găsirea cuvintelor corespunzătoare ca muzicalitate celor româneşti.

Din împrejurarea amintită vine şi dificultatea de a găsi rime perfecte, atît de frecvente la poeţii români. Astfel, dintre poeţii de care m-am ocupat ca îngrijitor de ediţie, mai ales Arghezi se distinge prin folosirea rimelor perfecte, anevoie de păstrat în maghiară, fiind de multe ori înlocuite prin asonanţe. Fireşte, poeţii maghiari s-au străduit în general să întrebuinţeze şi ei rime pline asemeni lui Arghezi. Iată de exemplu poezia *Psalm*, tradusă în metrul original şi cu rime pline de către Lajos Áprily, unul dintre cei mai reprezentativi poeţi din colectivul folosit:

Te drămuiesc în zogmot şi-n tăcere
Şi te gîndesc în timp, ca pe vînat,

[1] Macedonski: Titkos ország (1963), Arghezi: Testamentom (1961), Blaga: Mágikus virradat 1965), Pillat: Pogány álmok (1967) şi A. Toma: Az élet dala.

https://biblioteca-digitala.ro

Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.

Pentru credinţă sau pentru tăgadă,
Te caut dîrz şi fără de folos
Eşti visul meu, din toate, cel frumos
Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari cînd a fi, pari cînd că nu mai eşti,
Te-ntrezărit în stele, printre peşti,
Ca taurul sălbatec cînd se-adapă.

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi şi să urlu: « Este! »

ZSOLTÁR

Űzlek zajban s csendben, hogy latra vessem
léted, vadász módjára rád lesek:
te vagy vitézem, akit keresek?
Megöljelek, vagy esdve térdre essem?

Tagadásnak s hívésnek vágya éget,
de agyid sem nyugtatja lelkemet,
álmom maradsz, melynél szebb sem lehet,
s egedből nem merlek levetni téged.

Mint vízben tükröző út lenge ármya,
vagy — s már eltüntél, míg kerestelek,
csillagokban s halak közt sejtelek,
szomjú bölémyt űz inni így a vágya.

Ketten maradva mérkőzöm erősen,
míg nagy mesédben nyugtot nem lelek.
Nem akarom, hogy legyőződ legyek,
Csak ezt: tapintsalak, s hogy « Van! » üvöltsem.

La Arghezi sînt şi alte probleme pe care le întîmpină traducătorul; bunăoară lexicul împestriţat cu cuvinte vechi, arhaisme sau expresii populare imposibil de găsit în dicţionare; apoi însăşi gîndirea frecvent abstractă provoacă greutăţi în ceea ce priveşte înţelegerea sensului adevărat.

La Macedonski, nu varietatea formelor perfecte poetice ne-a provocat dificultăţi, ci versul liber, folosit prima dată în poezia *Hinov*. S-ar părea că versul liber e mai uşor de tradus, cînd dimpotrivă, el invocă multă pricepere şi simţ artistic în exprimarea melodiei şi a ritmului din interiorul strofelor fără rimă, cu atît mai mult, cu cît traducătorul trebuie să păstreze numărul silabelor, adică lungimea rîndurilor, chiar dacă nu are a face cu o formă fixă. Traducătorului poeziei, Endre Hegyi, i-a reuşit, deşi poate nu în întregime, să redea frumuseţea versului liber, întrebuinţat de Macedonski cu deosebit simţ artistic. Citez primele strofe:

https://biblioteca-digitala.ro

Sfărîmături de urne — oriunde —
lespezi de marmură mari
sub care zac atîţi legionari,
iată Hinovul; — în el s-ascunde
potopul de secoli ce-a curs.

Călcînd această ţărînă mută,
văd ce nu vedeţi voi:
umbrele-acelor eroi
ai căror umeri sîntem noi;
şi stînd în valea tăcută,
îmi rîd de ritm
şi de-orice reguli îmi rîd;
ritmul meu e zgomotul
ce-l fac cu zalele lor.

. . . .

Karcsú urnák darabjai szerte,
S márványlapok sora lenn,
Mögöttük memnyi légiós pihen . . .
Ime, Hinov, romok közé rejtve,
őrzi a századok viharát.

Néma talajodra lépvén,
Megnyílnak titkaid:
Látom a hősök ármyait,
Kik uródjukként hagytak itt;
S míg állok a csend földjén,
Kinevetek
Minden ritmust és szabályt:
Páncéljuk zörejében
Van az igazi ritmus!

. . .

Cu problema versului liber ne-am întîlnit şi mai des în poezia lui Lucian Blaga, în volumele *Poemele luminii*, *Paşii profetului*, *În marea trecere* şi *Lauda somnului* etc., dar traducătorii din aceste volume s-au străduit să dea tălmăciri echivalente originalelor.

La Blaga de multe ori în interiorul aceleiaşi poezii se schimbă metrul; astfel după un iamb, urmează un dactil, un anapest etc. şi traducătorul trebuie să fie foarte atent ca să păstreze formele originalului.

Textul poeziilor lui Blaga cu toate că nu pare greu de descifrat, prin numărul mare al cuvintelor populare ardelene, devine uneori imposibil de tradus cu semnificaţia urmărită de către poet. Astfel, cuvîntul « a îngîna » destul de frecvent în poeziile lui Blaga (« Pe drumuri ce îngînă trăinicia » — *Drum de toamnă*; « îngînînd prin văi tăria » — *Focuri de primăvară*; « Un joc îngînînd cu lemnoasele membre » — *Zi de septembrie* etc.) este întrebuinţat cu diferite înţelesuri, pe care traducătorul nu prea le găseşte în dicţionare.

Din poezia lui Blaga pentru antologia îngrijită de mine, au tălmăcit cei mai talentaţi poeţi din Transilvania şi Ungaria, precum Lajos Áprily, Zoltán Franyo, Ferenc Szemlér, Jenő Kiss, Zoltán Ekely, Gábor Garai, László Gáldi, Tibor Takacs şi Ferenc Baranyi.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu cele mai multre traduceri, 41 de poezii (!) se remarcă între toţi cei amintiţi Lajos Áprily; se poate afirma — fără a deprecia celelalte realizări — că el s-a apropiat mai mult de suflul acestei poezii, atît de bogată în idei şi forme artistice şi a exprimat într-o formă echivalentă cu cea a originalului toate frumuseţile ei inedite. Citām ca exemplu traducerea poeziei *În lan*.

De prea mult aur crapă boabele de grîu
Ici-colo roşii stropi de mac
şi-n lan
o fată
cu gene lungi ca spicele de orz.
Ea strînge cu privirea snopii de senin ai cerului
şi cîntă.
Eu zac în umbra unor maci,
fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi
şi fără-ndemnuri, numai trup
şi numai lut.
Ea cîntă
şi eu ascult.
Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul.

Buzaföldön

A sok aranytól hasadoz a szem.
Itt- ott piros mákfolt virit,
odább
leány áll,
pillája hosszú, mint árpakalász,
égi jeleket gyűjt tekintetével,
s dalol.
Én mákok árnyékában heverek,
nincs bennem vágy, megbánás, megrovás,
s nincs biztatás sem; csupa test:
anyag vagyok.
A lány dalol,
s én hallgatom.
Két meleg ajkán nőni kezd a lelkem.

Rîndurile de mai sus, semnalează unele dintre acele probleme cu care au de luptat cei ce traduc operele scriitorilor români. Însă precum dovedesc şi citatele, dificultăţile nu sînt invicibile, ba din contra, traducătorul poate să realizeze versiuni echivalente cu originalele româneşti dacă e pătruns de spiritul răspunderii artistice.

https://biblioteca-digitala.ro

IURII KOJEVNIKOV

Traducerea — vocaţie şi meşteşug

Timp de douăzeci de ani am tradus mult — şi poezie şi proză, de la Dosoftei pînă la Nichita Stănescu, de la Ion Creangă pînă la Zaharia Stancu. Nu toate traducerile mele sînt publicate, multe sînt în ciornă în sertar. Experienţa proprie m-a făcut să înţeleg un lucru foarte simplu: pentru a traduce trebuie să intri în lumea autorului. E un lucru foarte simplu dar şi foarte greu. Traducătorul se află totdeauna între două focuri, între două limbajuri, între două culturi şi foarte des între două epoci. Într-o asemenea situaţie el nu poate să facă nimic dacă nu ajunge la o unitate lăuntrică, dacă că nu va simţi că s-a înrudit cu opera, cu autorul originalului. Eu nu numai traduceam versurile lui Eminescu, dar şi cercetam opera lui în întregime şi viaţa lui, epoca şi scrierile contemporanilor. Am scris chiar o carte despre Eminescu şi romantismul român. Cu vreo douăzeci de ani în urmă am încercat să traduc din Bacovia. N-am reuşit. Şi numai anul trecut m-am simţit destul de « matur » ca să-l traduc pe Bacovia. În anul 1950 am scris prefaţa pentru ediţia rusă a romanului lui Zaharia Stancu « Desculţ », dar numai în anul acesta a apărut traducerea mea din Stancu — romanul « Ce mult te-am iubit ». Povestea aceasta scurtă este foarte lungă ca, viaţa, tot aşa de simplă şi înţeleaptă ca viaţa. Opera aceasta a lui Stancu este, după părerea mea, o sinteză a muzicii şi a plasticii, a filozofiei şi a literaturii. Şi totul este redat numai cu ajutorul cuvîntului. Poetul polonez Marian Piechal scria: « Poezia este arta cea mai umană — materia ei este cuvîntul — acest produs artificial, descoperire a omului. Materia tuturor celorlalte arte o constituie elementele naturale care au existat în natură înainte de apariţia omului, deci independent de voinţa lui: mişcare, formă, culoare, sunet. Cu aceste elemente se operează în dans, sculptură, muzică şi pictură. Poezia este singurul domeniu autarhic de creaţie al omului. De aceea nu muzica, ci poezia constituie o sinteză a artelor, căci dispune de elementele şi posibilităţile tuturor celorlalte. Aceasta constituie o caracteristică proprie, suverană a poeziei ». Sînt întru totul de acord cu Marian Piechal.

La început a fost cuvîntul. Mi se pare, că aceasta se referă în primul rînd la traducători. Grifţov, traducător sovietic, scria într-un articol: « Complicaţia îndeletnicirii de traducător constă în aceea că scriitorul vede lucruri şi apoi le explică prin cuvinte, pe cînd traducătorul vede numai cuvinte, din care este obligat să restabilească lucruri ».

Arta traducătorului seamănă foarte mult cu arta actorului. Şi actorul vede numai cuvinte, şi el este obligat să restabilească după aceste cuvinte viaţa autentică. Actorul, cum se spune, intră în rol, el are sarcina să se înrudească cu chipul imaginat, să se întrupeze în omul reflectat în dramă, numai cu ajutorul cuvintelor. Aproape aceeaşi sarcină stă şi în faţa traducătorului. Între chipul imaginat şi descris de dramaturg şi cel interpret de actor este totdeauna o diferenţă. *Scena* reclamă consecvenţă şi asta este o lege a teatrului, ca şi a artei în genere. Originalul şi traducerea trebuie să fie fraţi de lapte. Doi copii născuţi de diferite mame, dar nutriţi de laptele uneia şi aceleiaşi doici. Dar la asta se gîndeşte nu autorul, ci traducătorul. El intră în rolul autorului nefiind însuşi actorul. Şi în asta constă arta lui.

Unii spun că traducerea este numai meşteşug. Eu socotesc că fiecare meşteşug poate fi înălţat la nivelul artei. Şi încă ceva: nu există artă care să n-aibă la bază meşteşug. Orice artist trece prin stadiul meşteşugărismului cînd îşi însuşeşte tehnica artei. Stadiul uceniciei poate fi mai lung sau mai scurt, depinde de individualitatea, de talentul artistului. Îndeletnicirea traducerii deasemenea s-a înălţat de la simplul meşteşug la nivelul artei. Calea aceasta este destul de lungă şi a solicitat sforţările multor oameni. Deja la începutul veacului trecut cultura rusească avea excelente traduceri făcute de Jukovski, Puşkin, Lermontov, dar ele erau mai mult excepţii decît o regulă. Despre o adevărată şcoală a traducerii putem să vorbim numai după Revoluţia din Octombrie, cînd Maxim Gorki a propus să fie întemeiată seria « Literatura universală » şi a mobilizat cele mai bune forţe poetice. Pentru a ridica nivelul cultural al poporului era necesar să se facă traduceri bune, artistice, din literatura mondială. Mulţi poeţi mari ne-au dat traduceri excelente: Pasternak, Ahmatova, Zaboloţki, Martînov. Avem şi « aşi » ai traducerii, dacă se poate spune aşa, ca Dozinski, Koşkin, Liubimov, Levik, cei pentru care arta traducerii a devenit sensul vieţii întregi ca şi pentru Boy-Zelensky în Polonia sau pentru Franyo Zoltan în România de azi.

Ştim că în România socialistă arta traducerii s-a ridicat la un nivel foarte înalt. Multe traduceri au dăruit poporului lor poeţi cu renume mondial ca Blaga şi Arghezi. Din traducătorii contemporani ni se pare demnă de toată atenţia activitatea foarte vastă şi arta fină a lui Ştefan Augustin Doinaş.

Ne apropiem de sfîrşitul veacului al XX-lea, veac al aviaţiei, cosmonauticii şi al aselenizării. Şi totuşi după părerea mea rămîne valabilă şi în zilele noastre expresia lui Alexandr Puşkin, care îi numea pe traducători « caii de poştă » ai culturii.

Da, noi sîntem caii de poştă ai culturii, şi în aceasta constă mîndria noastră. În fiecare zi avem în faţă o carte, aleasă şi iubită, carte care e pasiunea noastră. Ea e plină de cuvinte, şi lîngă ea o foaie de hîrtie albă. Şi aşa noaptea şi ziua, ziua şi noaptea . . .

Ah atuncea ţi se pare
Că pe cap îţi cade cerul.
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul !

Noi căutăm cuvîntul acesta. Noi trebuie să-l găsim ! Noi sîntem caii de poştă ai culturii omeneşti. Sîntem traducători.

https://biblioteca-digitala.ro

TRIESTE

CONGRESUL DE TEORIA TRADUCERII

ALEXANDRU NICULESCU

Traducerea, o problemă pluridisciplinară

La voce che suona in un'altra voce
(B Croce)

1. De mai multă vreme problemele teoretice şi practice ale traducerii agită lumea literelor şi a lingvisticii. Aceste preocupări nu sînt, în realitate, decît un efect tîrziu al unei epoci care a început acum aproape două secole, atunci cînd, ieşind din circumscrieri în spaţiu şi în timp, cultura a demonstrat consubstanţialitatea şi unitatea lumii noastre. Transferul valorii literare a devenit, de mult, un component fundamental al operei. De mai bine de două secole, aşadar, nu mai există culturi izolate.

Nu putem să nu recunoaştem că cei din urmă care au luat act de această realitate a epocii moderne au fost lingviştii. Într-o istorie a culturii care-şi pune problema traducerii, practic odată cu traducerile Bibliei şi, teoretic, mai ales din secolul al XVI-lea, odată cu Martin Luther, într-o lume care permite culturii actuale să dezvolte caracteristici universale, lingviştii au constatat abia la mijlocul secolului al XX-lea că traducerea este o operaţie de interpretare a semnului lingvistic [1] şi de confruntare a sistemelor. Interesul mare pentru acest tip de studii a crescut mai ales după anii 1945—1950: dintr-o problemă literară, teoria traducerii a devenit o

[1] Roman JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *On Translation*, Harvard University Press 1959, p. 233

https://biblioteca-digitala.ro

parte integrantă a lingvisticii contrastive, a poeticii şi chiar a teoriei generale a limbii [1]: de practica traducerii poetice şi non-poetice se ocupă nu numai traducătorii de profesie organizaţi într-o Federaţie Internaţională a Traducătorilor (FIT), cu reviste de specialitate proprii (*Babel*, care începe să apară din 1955), cît mai ales lingviştii care analizează opera literară tradusă ca o relaţie între limbi, o comparaţie de structuri de limbă [2], de stilistică comparată [3] şi de analiză poetică comparată [4]. Un pas mai departe, şi traducerea trece în domeniul lingvisticii aplicate (*IRAL, International Review of Applied Lingvistics and Language Teching*, începe să apară din 1963).

Dar traducerea este şi un transfer de valoare estetică dintr-un context cultural într-altul. Ea interesează deci şi teoria literară generală. În opera literară tradusă se întîlnesc nu numai două structuri lingvistice dar şi două coduri estetice, două sisteme de civilizaţie. O traducere implică două mesaje echivalente apartenente la două coduri diferite, ceea ce înseamnă, că, în fond, traducerea este şi o problemă de intertextualitate.

De aici însemnătatea echivalenţei în procesul de traducere: valorile poetice ale conţinutului. Eugen A. Nida defineşte traducerea ca un act ce constă în realizarea, în limba receptoare, a unui echivalent natural, cel mai strict, al mesajului din limba de origine, mai întîi ca sens şi, în al doilea rînd, ca nivel de stil. [5] Un studiu amănunţit asupra tipurilor de echivalenţă, aplicat la traducerea tragediilor antice greceşti, a întreprins Mihai Nasta [6]. În toate aceste cazuri, teoreticienii sînt de acord

---

[1] J. C. CAFFORD, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press 1964, p. I: « *Translation is an operation performed in languages* »...

[2] «*Any comparison of two languages implies an examination of their mutual translatability*» (Roman Jakobson 1959, p. 234). « *The theory of translation is concerned with a certain type of relation between languages and is consequently a branch of comparative linguistics* » (Catford 1964, p. 20)

[3] Bazele stilisticii comparate le-a pus Charles Bally, *Linquistique générale et linguistique française*, Paris 1932 (comparaţie între franceză şi germană); A. Malblanc a iniţiat o « Bibliothèque de stylistique comparée » : *Stylistique comparée de français et de l'allemand*, Paris 1961. A se vedea şi J. P. Viney — J. Derbelnet, *Stylistique comparée du francais et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris 1958.

[4] Poetica structurală comparată (metrică) începe în URSS cu lucrările lui R. Jakobson, *Du vers tchèque en comparaison au russe* (1932), *Über den versbau der Serbokroatischen Volksepen*, *Proceeding of the first International Congress of Phonetic Science*, Amsterdam 1933, pp. 44—53; problema comparării, prin traducere, a structurilor prozodice, semantice şi sintetice ale poeziei a fost examinată de poeţi (Ezra Pound, B. Pasternak), de traducători de valoare (Rolfe Humphries, *Latin and English Verse — Some Practical Considerations* in *On translation* ed. cit. pp. 57 urm., J. S. Holmes, *Forms of verse translation and the translation of vese form*, *Babel* XV (1969), 4 pp. 105 urm.) precum şi de cercetători ai poeziei (S. Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti 1970, cap. VII, pp. 210 urm.)

[5] Traducerea automată a apărut ca o problemă specială în teoria traducerii odată cu studiile lui Y. Bar — Hillel — *Some linguistic problems connected with machine translation* (1953), *Can translation be mechanized* (1954) şi cu apariţia revistei *MT, Mechanical Translation*, Cambridge Massachussets (1954).

Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating in *On Translation*, ed. cit. p. 19.

[6] *Übersetzungsprobleme antiker Tragödien, Görlitzer Eirene-Tagung . . . veranstaltet vom Eirene Komitee zur Förderung der Klassischen Studien* . . . , Band 3, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertmwissenschaft 55,3, Akademie-Verlag-Berlin 1969, pp. 28—65

https://biblioteca-digitala.ro

n a recunoaşte că circulaţia valorilor poetice dintr-o limbă în altă limbă este o « interpretive translation », cum o numea Ezra Pound [1]: traducerea unui poem nu poate fi decît alt poem.

Iată de ce problemele traducerii privesc deopotrivă pe poeţi, ca şi pe prozatori, pe cei ce creează valori literare ca şi pe cei ce le transpun în limba care nu este a originalului, pe teoreticienii literaturii ca şi pe cei ai limbii, pe oamenii de litere, ca şi pe lingvişti. Orice act de comunicare printr-un sistem de semne este, în ultimă instanţă, un act de traducere.

2. Sub acest vast arc pluridisciplinar a avut loc, de curînd, la Universitatea din Trieste, organizat de Centrul pentru învăţămîntul italienei în străinătate (*Centro per la studio-dell' insegnamento all'estero dell' italiano*) de pe lîngă Institutul de filologie modernă condus de prof. G. Petronio (vechi prieten al ţării mele, fost profesor de italiană la Universitatea din Iaşi) un colocviu (convegno) dedicat problemelor traducerii. Este de fapt al treilea colocviu pe care îl organizează Centrul (primul, în decembrie 1969, cel de al doilea în februarie 1971, amîndouă dedicate problemelor de gramatică italiană) şi dintre toate, cel mai larg întrunit: dacă la cele dintîi participau, în exclusivitate, lingvişti, meritul acestei reuniuni a constat tocmai în adunarea sub acelaşi acoperămînt a oamenilor de litere, poeţi şi critici, a traducătorilor din şi în italiană, a lingviştilor abilitaţi în teoria generală a traducerii dar şi a celor care se ocupă de studii comparative, contrastive şi tipologice în perspective metodologice structuraliste — distribuţionaliste, generative, transformaţionaliste (chomskyene şi post-chomskyene) dar şi tradiţionale. Dacă adăogăm la acestea şi pe participanţi italieni şi non-italieni de la B. Malmberg (Lund), fonetician de seamă care în vremea din urmă, se ocupă de lingvistică aplicată (director al revistei IRAL), Mario Wandruska, profesor de filologie romanică la Universitatea din Salzburg, comparatist cunoscut, cu o rafinată competenţă a limbilor romanice, creator a unei analize comparate tipologice sui-generis pe care a denumit-o « interlinguis tica», Ž. Muljačic profesor la Universitatea din Zara (Jugoslavia), italienist de renume, J. L. Laugier, profesor la Universitatea III din Bordeaux, profesor Th. Ebneter (Zurich), prof. E. Baehr (Salzburg), prof. H. Krenn (Bochum), pînă la prof. G. Folena (Padova), unul din marii romanişti ai Italiei de azi, cel care de fapt a propus tema acestei întîlniri de cultură plurispecializată şi i-a dat ideile directoare, prof. Maria Corti (Pavia), o multilaterală personalitate care uneşte filologia, poetica, semiotica literară cu istoria limbii şi cu proza narativă originală (este şi autoare de romane), prof. L. Renzi (Padova), unul dintre specialiştii tinerei de mare valoare în filologia romanică şi românească din Italia, cu o bogată arie de preocupări, folclorist, cercetător al poeziei şi al semiologiei picturii, dar şi comparativist-tipolog în lingvistica romanică, cu interese afirmate în teoria generală a limbii, prof. G. Carsaniga (Brighton), specialist în teoria şi practica predării limbilor străine, prof. G. B. Pellegrini

[1] « The « translator » is definitely making a new poem . . . » (*Cavalcanti*, 1934); cf. J. Hollander *Versions, Interpretations, Performances, in On Translation*, ed. cit. p. 213

https://biblioteca-digitala.ro

(Padova), prof. G. Francescato (Amsterdam), prof. G. Clivio (Toronto), prof. A. Mioni (Urbino-Padova) şi, în sfîrşit, pînă la prof. F. Fortini, de la Universitatea din Siena, poet, critic literar şi traducător (premiul oraşului Monselice pentru traducerea în italiană a operei Faust a lui Goethe) — înţelegem desfăşurarea largă şi multiplă a vocilor care au luat cuvîntul din atît de diverse direcţii, în această reuniune internaţională valoroasă prin conexiune şi colaborare.

Fără îndoială, raportul central al acestui *Convegno* îl constituie raportul prof. G. Folena, care, ocupîndu-se de traducere ca gen literar, a urmărit evoluţia conceptului în istoria culturii şi a limbilor europene, cu specială privire asupra italienei şi a lumii romanice. G. Folena a reuşit să pună în evidenţă relaţiile dintre traducere şi interpretare exegeză, ca o operaţie metalingvistică, pornind de la conceptul de ermeneutică (« gr. érmeneutis « interpret de texte obscure » derivat de la *Ermis* « zeul Hermes », zeul interpret) şi de la ar. *turguman* (cf. ebr. *targum* « interpret » al Bibliei) cu sensul traducător », interpret pe lîngă curţile imperiale din Orient, de pe lîngă ambasadele şi consulatele Orientului în Europa Occidentală: în mediu grecesc şi, mai apoi romanic, termenul a devenit *dragoman* (există şi în română, probabil, prin filieră neogreacă) şi de aici a luat calea restricţiilor, semantice ulterioare. A traduce = a interpreta a continuat în Evul Mediu în operele de vulgarizare *(volgarizzamenti)*, în traduceri aproximative, juxtalieneare, din latină în italiană şi spaniolă (ceea ce, la noi, în zona orientală a României ar fi echivalentă cu textele slavo-române sau cu traducerile libere din slavă). A traduce nu înseamnă a « respecta originalul » cît « a interpreta » liber, pentru vulg, textele docte: respectul pentru text este o inovaţie tîrzie în istoria traducerilor. Evul Mediu acreditează ideea unui *latinier* (latinarius « poliglot », a cunoscătorului latinei care « transferă » *(translator)* sensurile absconse ale originalului : 1 *(con) vertere*, *(trans) vertere*, *(fr. tourner)*; (2) *trahere* it. *trarre*, fr. *traire* « a trage » (în altă parte, limbă, zonă »), « a imita» (cf. it. mod. *ritrarre*, *ritratto;* (3) *explicare*, *exprimare* sînt serii denominative ale operaţiei de traducere în limbile romanice (de aici, calchiate: germ. *übersetzen*, rus. *perevoditi)* sau importate (engl. *translate)* şi în alte limbi europene, care au luat naştere în cursul evoluţiei conceptului de traducere de-a lungul istoriei culturii. Nu este de loc neinteresant a observa că în timp ce italiana îşi creează direct termenii cu care denumeşte traducerea apelînd la latină, alte limbi, printre care şi româna, datorită altor condiţii ale dinamicii lor istorice şi social-culturale, şi le iau prin intermediarul unor terţe culturi: cf. rom. *a întoarce*, *a trage (întors pre rumânie*, *tras pre limbă rumânească)*, *a tălmăci (tălmaci)*, a traduce, de origine slavă, greacă sau latină (în română lipseşte *translatio)*. Traducerea este în primul rînd o problemă de tradiţie culturală (*traduzione* = *tradizione*) demonstrează, pe bună dreptate, raportul prof. G. Folena.

Într-o perspectivă literară critică priveşte prof. F. Fortini operaţia traducerii, în comunicarea « *Traduzione come critica e allegoria dell'istituto poetico* ». Traducerea este un act critic interpretativ al textului original, afirmă autorul, amintind într-un

https://biblioteca-digitala.ro

matică a aceloraşi categorii gramaticale (de ex. genul în lat. *homo-vir-femina*, et *uomo-donna*, germ. *Mensch-Mann-Frau*, engl. *man-men-women)* autorul reliefează fel de James S. Holmes, *art. cit*,. care consideră un poem tradus drept un « poem about poem », un poem care poate merge de la o « verse-translation » (un meta-poem) pînă la *o imitatio* şi pînă la « poem inspirat de alt poem ». Totul intră în sfera traducătorului, a cărui artă devine o varietate de meta-literatură. Eugen A. Nida nota "the crucial problem of the translation in interpreting the source text » [1] Prof. F. Fortini arată, exemplificînd cu fragmente de traducere, că traducerea este o problemă de orizont cultural al unei literaturi la un moment dat, care, ajunsă la maturitate, îşi elimină narcisismul iniţial din perioada de formare. Traducerea este deci un act de maturitate critică. Un comentariu filozofic al acestei idei a făcut prof. J. L. Laugier *(Finalité de la traduction: le même et l'autre)*: Traducerea este, în fond, o proliferare a operei care, asigurîndu-şi identitatea cu originalul, se integrează în contexte sociale şi culturale tot mai diversificate.

Lingviştii şi-au spus cuvîntul încă din primul raport: acela al prof. B. Malmberg care a prezentat o serie de observaţii teoretice asupra traducerii. Nu noutatea ideilor sau a soluţiilor puse în discuţie constituia meritul intervenţiei profesorului de la Lund, director al revistei internaţionale de lingvistică aplicată IRAL, cît mai mult de a examina cu corectitudine, teoria traducerii în ansamblul metodelor structurale (semantice) si a celor transformaţionale utilizate în analiza lingvistică aplicată [2]. Mult mai sigure din punctul de vedere metodologic, au fost în schimb comunicările prof. G. Clivio (Toronto): *Per un modello astratto del tradurre* şi a prof. Th. Ebneter (Zurich): *Traduzione e strutture profonde:* cel dintîi apelînd la o interpretare a traducerii în termenii teoriei codurilor comunicative; cel de al doilea oferind, în schimb, o soluţie postchomskyană (McCawley, Lakoff, Fillmore), într-o structură profundă cu două predicate: unul performativ, celălalt operativ. În interiorul acestei structuri semantice apar 2—3 posibilităţi de realizare în suprafaţă: de ex. it. *ti dico che e strano ritrovarti in questo buco* îi corespund, în funcţie de predicatul performativ, structurile exclamative: (1) è *strano ritrovarti in questo buco !*; (2) *che cosa curiosa incontrarti in questo buco !* (3) *pure tu in questo buco !* fiecare dintre acestea cu o corespunzătoare traducere în franceză. Avantajul unei asemenea descrieri constă în posibilitatea traducerii strict echivalente stilistic a expresiilor de tipul fr. *je vois parbleu que ça monte !*, it. *mamma mia, che salita !* (cu asociaţia intonaţiei exclamative).

Probleme deosebite a prezentat comunicarea lui M. Wandruzka, *Traduzione, interlinguistica ed insegnamento delle lingue*. Pornind de la compararea unor structuri sintetice mai mari sau mai mici decît propoziţia sau comparînd organizarea paradig-

---

[1] *Semantic components in translation theory*, in *Applications of linguistics*, *Selected Papers of the Second International Congress of Applied Linguistics*, Cambridge 1969, Cambridge University Press 1970, p. 347.

[2] Comunicarea prof. B. Malmberg reia, într-un fel, propunerile lui J. B. Walmsley, *Transformation theory and translation*, IRAL, VIII (1970), 3, pp. 185 urm.

https://biblioteca-digitala.ro

contrastele dintre italiană, germană şi engleză. Oricît am fi de familiarizaţi cu lucrările anterioare ale profesorului din Salzburg, căruia elevii şi prietenii i-au dedicat de curînd, cu ocazia împlinirii a 60 de ani, volumul *Interlinguistica, Sprachvergleich und Übersetzung* (Tübingen 1971), nu putem să nu observăm lipsa de rigoare a criteriilor de analiză: segmentarea structurilor comparate este bazată pe intuiţia autorului, rafinată de cultură şi de o acută competenţă a limbilor moderne. M. Wandruzka descinde de pe înălţimile „Sprachgefühl"-ului vosslerian şi spitzerian, unind descripţia cu comparaţia şi pe acestea cu bunul gust artistic, dar excluzînd rigoarea metodelor comparative şi contrastive actuale.

Perspectivele didactice ale traducerii, în procesul de predare a limbii italiene au fost examinate într-o serie de comunicări dintre care se pot reţine, în special, prof. G. Carsaniga (Brighton), *La traduzione come metodo di insegnemento*, prof. D. Cernecca (Zagreb), *Didattica e traduzione*, prof. J. Jerrey (Zagreb), *Traduzione e calco*, J. Blanco (Santiago de Chile), *Traduttore — traditore: prospettive didattiche del probleme.*

Traducerea dă un deosebit impuls analizei contrastive şi studiilor de tipologie lingvistică. Sînt de menţionat în această direcţie comunicările prof. P. Borran-Castiglione (Middlebury — S.U.A.), *Nesessità di un'analisi sistematica delle strutture in oposizione (inglese-italiano) come guida al tradurre*, prof. L. Renzi (Padova), *Il campo semantico di conoscere in italiano ed in altre lingue*, prof. S. Stati (Padove-Bucureşti), *Note sulle definizione dell'aggetivo in italiano e in rumeno*, prof. G. Francescato Amsterdam), *Polisemie differenziale e problemi di traduzione.*

Problemele traducerilor literare au fost abordate sub diverse aspecte. Pe lîngă o serie de relaţii privitoare la traduceri din italiană în maghiară sau în olandeză s-au luat în discuţie probleme de terminologie estetică (Doina Condrea-Derer (Bucureşti), *Termini italiani dell'estetica barocca in versione rumena)* sau filozofică (prof. Nina Façon, Bucureşti), *Su alcuni termini della « Scienza Nuova » in traduzione rumena*[1] probleme privitoare la « fidelitatea » traducerii (M. Reinthaler — (Graz), *Le insidie della traduzione*, G. Orell i(Bellinzona), *Sulla cosidetta « fedelta » alla poesia, nel tradurre)*, precum şi problemele traducerii din limbi de cultură în limbi literare nou create (prof. A. Mioni (Padova) a examinat traducerile în swahili a *Principelui* lui N. Macchiavelli şi a lui *Pinocchio* de G. Collodi, amîndouă făcute de pe traduceri intermediare în limba engleză).

În cadrul aceloraşi preocupări de poetică şi tipologie literară şi lingvistică se înscrie şi comunicarea celui care semnează aceste rînduri, *Autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*. Pornind de la cîteva cazuri în care poeţi şi prozatori şi-au tradus *manu propria* operele în alte limbi (fie din limba maternă în altă limbă, fie dintr-o limbă străină în limba maternă), autorul încearcă să definească « traducerea de autor » (« autotraducerea ») în opoziţie cu traducerile traducătorilor ca un act

[1] Traducerea în limba română a operei lui Giambattista Vico este în curs de apariţie.

https://biblioteca-digitala.ro

de traducere ce își ia libertatea de a augmenta materialul textului original, precum și pe aceea de a modifica, prin adăugarea sau substituirea unor trăsături distinctive semantice (seme tematice), structura profundă a originalului într-o structură semantic contradictorie. În același timp, autotraducerea este și un fapt de competență creativă în două literaturi, care pune, bineînțeles, probleme de confruntare nu numai de structuri lingvistice cît mai ales a sistemelor, normelor și convențiilor literare. Un caz de apartenență intertextuală a unei opere la două tradiții literare. Se poate vorbi deci de o dedublare a operei originale în două « versiuni » (« variante ») de același tip cu dubla creație. Cercetările întreprinse de autor împreună cu asist. Luminița Brăileanu pe un corpus poetic româno-francez (Bolintineanu care-și traduce *Macedonele*, *Florile Bosforului* și *Legendele istorice* (în limba franceză), italo-român Gh. Asachi, traducător în română a poeziilor sale neoclasice, anacreontice și arcadice) și româno-italian (I. Heliade-Rădulescu, traducător în italiană a unor sonete scrise în limba română) arată că auto-traducerea literară trebuie considerată un caz de apartenență a unei opere la două tradiții literare : un caz de dublă intertextualitate. Se poate defini deci autotraducerea ca o« dedublare » a operei originale în două « versiuni » (« variante ») cu aceeași (cel puțin în intenția autorului) valoare literară, de tipul dublei creații? Faptele demonstrează totuși că originalul este, de obicei, superior versiunii secundare autotraduse : competența lingvistică nu poate include competența artistică literară. Autotraducerea asigură însă condiția pe care Erza Pound o punea traducerii în general : « cea mai bună traducere este aceea pe care autorul însuși ar fi scris-o dacă ar fi utilizat limba traducătorului ». Problemele rămîn însă mai departe deschise studierii aprofundate și dezvoltate a faptelor, atît în domeniul romanic cît și în alte zone cultural-lingvistice.

3. Colocviul de la Trieste a fost, în multe direcții, deschizător de perspective și stimulent de idei și de lucrări, cel puțin în ceea ce privește romanistica, în general, și italienistica în special. Trebuie să recunoaștem organizatorilor săi, Prof. G. Folena și Prof. G. Petronio meritul de a fi realizat o conexiune interdisciplinară, într-o structură în care istoria cultural-lingvistică a redobîndit ponderea cuvenită în actul de traducere. Poate prin această caracteristică se deosebește actualul *Convegno* de la Trieste de alte reuniuni consacrate traducerii și se va dobîndi volumul ce va apare de alte culegeri de studii valoroase (de ex. *On translation* (1959), care rămîne, pînă astăzi, una dintre cele mai însemnate culegeri de studii pluridisciplinare privitoare la aceste probleme). Este drept, colocviul de la Trieste nu a elaborat directive de metodă :el a știut, în schimb, să i l u s t r e z e și s ă c o n f i r m e validitatea teoriilor existente într-o cuprinzătoare arie de probă a rezultatelor.

Un astfel de *Convegno* este, însă, plin de învățăminte și în alt sens : în invitația la reflecție și la studiu pe care o reuniune dedicată traducerii într-o / dintr-o limbă romanică o poate adresa altor zone ale lumii neo-latine. Pentru că româna este una dintre aceste culturi romanice în care, încă din primele momente ale constituirii ei, a avut mult de profitat de pe urma transferului de valori culturale și literare ale

https://biblioteca-digitala.ro

romanității. Problemele traducerii în / din română se pun, acut, încă de la sfîrșitul secolului XVIII — începutul secolului XIX în relația latină-italiană-română, odată cu Școala Ardeleană, iar I. Heliade Rădulescu se ocupă de chestiuni de teoria traducerii încă în 1837, în introducerea la traducerea lui C. Aristia din *Iliada* lui Homer. Știm cu toții că la 1826, după cum afirmă Gh. Lazăr, « la Prințipatul Valahiei și al Moldaviei se află mulți patrioți carii bucuros ar scrie, tălmăci, și tipări cărți pentru luminarea neamului românesc », dar, pînă astăzi, studiul traducerilor nu și-a dobîndit însemnătatea care i se cuvine. Ultimii zeci de ani și, în special, anii regimului socialist au adus culturii din România opere ale literaturii universale în traduceri de primă valoare: numele lui Lucian Blaga, T. Arghezi, T. Vianu sînt legate în literatura noastră de astăzi și de transferul în versiune românească a unor mari valori literare ale lumii. Alexandru Philippide, Ștefan Aug. Doinaș, nu sînt numai mari traducători de poezie dar și teoreticieni ai traducerii ca artă literară. Tașcu Gheorghiu, Dragoș Vrânceanu, Romulus Vulpescu, Eta Boeriu sînt numai cîțiva dintre cei care, în fuga unui condei, ar trebui consemnați în această vastă operă de îmbogățire a literaturii românești.

Să adăugăm, la acestea, preocupările teoretice în acest domeniu, contribuțiile unor români la problemele generale de teorie a traducerii, crearea în Facultatea de Limbi romanice, clasice și orientale a unor cursuri speciale și a unui centru de studii dedicate traducerii literare (și mai ales poetice).

În această perspectivă, să ne mai întrebăm oare dacă a sosit timpul să examinăm într-o perspectivă largă, interdisciplinară, problemele traducerii în România? Faptele dovedesc că timpul este de mult matur și ne așteaptă să-i culegem roadele.

Iată de ce, cu experiența unui *Convegno* ca acela ținut la Trieste, nu putem face altceva decît să propunem și să ne augurăm tuturor, ca oameni de litere și de știință, o întîlnire de lucru sub bolțile vaste a unei probleme infinite care cuprinde în sine limba, literatura, arta, cultura, tradiția și viitorul unui popor, definindu-l, prin comparație, în lume: traducerea.

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL STREGA

DRAGOȘ VRÂNCEANU

Întîlnire cu

RAFFAELLO BRIGNETTI

Senin și organizat, optimist și sobru, înfruntîndu-și soarta cu o resemnare care seamănă identic cu energia (un accident de automobil, acum cîțiva ani, i-a paralizat picioarele), Raffaello Brignetti a făcut din casa lui de pe colinele de la nord ale Romei un refugiu afectiv pe care îl întrețin cu grijă, ca fecioarele bune din evanghelie, soția sa și numeroși prieteni literari care îl vizitează. Năpasta, oprindu-i cheltuiala liberă a efortului fizic, l-a adunat și mai mult moralmente în el însuși, pînă la un grad de concentrare și căldură care îi străbate palpabil prin priviri, prin vorbe, prin surîs . . .

Fără îndoială, scriitorul, prin natura lui, a fost totdeauna pornit către această densă interioritate. El a putut parcurge neatins, am zice, un climat literar care, în ultimii douăzeci de ani, s-a deteriorat foarte mult, dezorientînd condeiele, prin intervenția unor probleme urgente, cu totul urgente, dar numai de simplă discuție.

Copleșiți de solicitările spectaculoase sau incitante ale zilei, scriitorii n-au mai putut adera la ei înșiși, și cînd au încercat-o, s-au crispat, au devenit acri sau de o forțată complicație.

Raffaello Brignetti a riscat să pară candid și prin aceasta, dintr-o dată, popularitatea de care se bucură astăzi, i-a țîșnit nestăvilită . Este prima chestiune despre care am conversat la întîlnirea noastră. Am avut impresia că pot să-l întreb dacă socotește că preferințele publicului pentru el, duc la un început de schimbare a gustului, sau gustul modificîndu-se, stîrnește « de la sine », între altele, o literatură ca a lui. El a zîmbit. Publicul e un fel de ființă mastodotică, geologică, care se întoarce, într-o parte sau alta, cu greu, dar el este totodată instabil și jucăuș, ca un copil. Datoria scriitorului este, ca a lui David, să țintească cu propriile sale mijloace pe Goliath. El nu trebuie să lupte cu publicul, la dimensiunile acestui

https://biblioteca-digitala.ro

public, care poate fi sufocant prin înclinările sale univoce. În ecuaţia literară, scriitorul e un termen, iar publicul un altul — şi amîndoi termenii, ca în separaţia sexelor, se caută. E destul atît ca să poată ajunge să convieţuiască onorabil unul cu altul.

Am făcut o comparaţie între succesul unui roman ca « Love Story » şi voga sa, a lui Brignetti. Chestiunea a devenit mai cuprinzătoare. Poate că există o suprasaturaţie de acel protagonist literar, permanent în criză totală, de acel intelectual problematic, de acel individ-personaj stăpînit de chinuri, care, cum spunea un intervievator recent al lui Brignetti, « îşi împleteşte cu atîta plăcere mîinile cu labele? »

Brignetti răspunsese poate prea tranşant: « Acest individ este o elucubraţie ». În realitate intelectualii nu sînt deloc în criză. Mai curînd îi găseşti bine cuibăriţi, activi şi integraţi. Ce criză? Acest individ este o monstră propusă « omului de pe stradă », în vreme ce toată lumea mestecă şi remestecă nu numai probleme interioare, ci chiar planeta. »

Romancierul italian prezintă, neîndoios, un altfel de personaj în romanele sale de mediu marin, cum sînt în majoritatea lor. Nu sîntem deloc nici în faţa tradiţionalului « lup de mare », pe care el însuşi îl califică drept « personaj literar fanfaron, pitoresc, turistic, şi deci fals », inventat mai mult de « tereştrii » decît de oamenii de mare adevăraţi. Pentru « tereştrii », marea este sinonimă cu « aventura ». Scriitorul marin trebuie să o privească cu seninătate, fără exaltare, liric, cum priveşte orice om mediul său specific de viaţă, oricît de sumar ar fi acest mediu.

Vorbim despre amintiri româneşti, de cînd, în vremea războiului, Brignetti a trecut şi s-a oprit prin ţara noastră. El păstrează senzaţia unei lumi care, deşi văzută în treacăt, l-a impresionat prin suflul ei vital, deloc copleşitor asupra conduitei, ci totdeauna distilat şi sprinten, ca flacăra de pe o comoară veche. « În acele momente — spunea el — cînd tot orizontul era opresiv, vioiciunea românească era mai mult decît o trăsătură generică, constituia un vădit spor de reacţie la îngîndurare, o ieşire la suprafaţă. Pentru mine a fost o etapă tonificatoare. Acel timp mi-a inspirat o nuvelă la care ţin foarte mult, dealtminteri remarcată de public şi de critică. A apărut în „ Antologia prozei italiene contemporane „ a lui Spagnoletti »

Deja se vorbea de noul lui roman « Plaja de aur » ca avînd şanse să ia premiul Strega (după ce cu un an mai înainte « Pescăruşul albastru » fusese distins cu premiul Viareggio). « Nu înseamnează mare lucru, mi-a spus. Dar aceste ecouri publice, suplinesc cît de cît — sau sublimează, dacă vrei — claustrarea mea. « Plaja de aur », cum spuneam într-o conversaţie care a apărut în « Fiera letteraria », nu conţine nici o întîmplare. Este călătoria în barcă pe o insulă a unui bărbat şi a unei fetiţe. Bărbatul ştie cum a fost respiraţia acelei insule. Fetiţa e la vîrsta posibilă aflării . . . Este o căutare a măsurii umane. Poate nu a « dulceţei de a trăi », cît a dulceţei omeneşti, care este ca transparenţa aerului. Vroiam să intitulez acest roman « Marea nectarului ». Bineînţeles, personajele, figurile cărţii sînt mai multe, lumea, cîinii, o raţă de mare, iezii . . . O insulă este şi pentru joacă. De ce să ne jucăm totdeauna, cît sîntem mici, numai cu « lucruri produse» sau cît sîntem mari, cu automobilul sau cu barca cu motor? Insulele, marea şi cerul au fost totdeauna un joc. Să le supunem numai utilizării? »

În 1971 « Plaja de aur » a luat, în adevăr, premiul « Strega ». Ea este o proiecţie deloc lirică, nicidecum investigativă, dînd însă locul lor « florilor » existenţei. Este existenţialistă à rebours: revelă adică rădăcinile luminoase, nu pe cele întunecate, ale firii omului.

https://biblioteca-digitala.ro

PLAJA DE AUR

Întîia zi a fost vibrantă şi plină de armonie. Goeleta mergea cu pînzele pe dreapta. Alerga, o înclina vîntul, carena i se ridica, mai făcuse o bucată bună. Se întorcea, sub bătaia vîntului, joasă pe dreapta, se îndrepta, străbătea iarăşi o porţiune. Puţin lipsea ca spuma să nu-i ajungă la înălţimea punţii. Apoi puntea se înălţa sus de tot, spuma era spartă, risipită pe dîră şi îndată ştearsă, reînchisă în mare. Drumul curgea egal şi variat fără întrerupere.

— Acum, pămîntului putem să-i zicem continent.

— Dar continentul nu e un loc anumit.

— Vino, ţine de cîrmă. — Îi conduse mîna. — Stai drept, aici la roată.

Fetiţa rîdea. El o împinse uşor. — Curaj, lîngă geam. — Trebuie să-ţi spun ceva. — Poftim. — Vreau să mă duc acolo jos, la capăt. — La proră ? — E o vreme de cînd aş vrea să mă duc acolo jos, dar nu ţi-am spus-o.

— Să mergem. — Omul slăbi aripa de la pupă pînă cînd, cu cîrma slobodă, nava rămase mai departe în direcţia căpătată. În vîrf, deasupra trapezului, pînza începu să vibreze cu bătăi şi încreţituri scurte. Parcă făcea scame. Celelalte pînze erau umflate ca deobicei. Vîntul ţinea strîns goeleta pe linia prorei. Cu capul în sus, fetiţa observa această manevră împletită. — Ce uşor e.

Marea, cu un gest netezi puntea şi nava. Atunci corabia se transformă într-o pisică. Dar şi într-un acoperiş. Era uscată şi lucitoare. Merseră de la pupă la proră pe o podea oblică în soare.

Privind-o acum către pupă şi de-a îndoaselea, goeleta avea velele umflate la stînga şi primea lungi lovituri în şolduri. Dar nimic nu se rostogolea sau nu-şi schimba locul pe punte : fiecare obiect era fix şi legat de punctul lui just, astfel că, nava aplecîndu-se pe o parte, aluneca parcă în cădere, apoi urca la loc, mereu fără ca nimic să se mişte din loc. — Pe corabie — spuse el — nu e ca pe pămînt : aici orice obiect poate sta nemişcat şi timp de o mie de ani. Trebuie numai aranjat aşa ca să nu scape nici încoace nici încolo. Corabia e o ordine care se mişcă. Cu cît e mai mobilă, cu atît trebuie să fie mai ordonată. Marinarii sînt persoane ordonate.

— Tu ai simpatie pentru ei ?

— Trebuie negreşit să ştie ce fac, cum fac şi pentru ce. De exemplu un marinar dezordonat ar fi nelalocul lui.

— Cum adică nelalocul lui ?

— Cum e ceva care îţi cade greu la stomac.

— Mi-e foame.

— Bine, bine ! Deci nu simţi nici un rău de mare. Să ne întoarcem la pupă şi să mîncăm.

— Mai stăm puţin, abia am ajuns. — Ţinea din nou capul drept, în acel joc de pînze. La proră însemna în adevăr să te afli totodată şi jos şi sus, fiindcă de la pupă, ridicată macaraua care susţinea cele două limbi de fier, cabina şi roata cîrmaciului, aveai impresia că ai coborît, dar vîrful prorei era împins înainte şi arcuit

* Fragment.

https://biblioteca-digitala.ro

pînă la a părea un loc deasupra altora, situat în văzduh. Cu înclinările ei, goeleta se înălţa ca într-un zbor pe apă. — Pînza de acolo de sus continuă să se zbuciume, ce zici? — spuse fetiţa.

— Treaba e marinărească, dar nu chiar cu totul. Pe punte sîntem totuşi numai noi doi. Dacă vrem ca nava să meargă drept şi fără cîrmă, aşa trebuie să fie. Pînza aceea stă astfel, ca şi cum cineva ar fi mînuit-o din mare.

— Dar tu de ce nu legi cîrma?

— S-ar împotrivi corabia.

— Ce-ar face?

— Ar rupe cîrma. Oricum, n-am mai merge drept. Dacă e slobodă, odată cumpănită cu apa şi cu vîntul, merge pe drumul ei. Dacă e legată, gata, nimic: corabia nu mai merge, are toane.

Ea făcu un salt pe proră.

— Vezi să nu cazi în mare. — O însoţi pînă la capăt. — Reazămă-te. Nu, nu de pînză. Se mişcă. Apucă de parapet. — O privi în vreme ce căuta să apuce cu mîna parapetul punţii. Nu izbutea şi îşi trecu cotul peste bară, stînd aşa, ca şi cum ar fi îmbrăţişat-o. — Trebuie să te obişnuieşti să te apuci de ceva. Atunci vei putea umbla pe punte cum vrei şi singură.

— Cum ai pune din nou mîna pe mine?

— În apă? Ar trebui să fac un ocol.

— Să presupunem că în apă vei cădea tu.

— Ar trebui să alergi la pupă. Acum că vîntul bate de la stînga, ar trebui să învîrţi roata întreagă către stînga. Poate să nu te asculte, dar tu te-ai agăţa de ea să o învîrţi puţin, pînă cînd roata te va simţi. Toate pînzele s-ar zbuciuma, goeleta ar porni spre vînt şi s-ar opri. Eu aş veni pe punte. Trebuie să ştii un fapt.

— Ce anume?

— O corabie cu pînze nu merge înapoi.

— Oh . . .

— Nici nu se lasă frînată. Vîntul e cel care trebuie s-o oprească, aşa cum o şi porneşte. Dar prora nu merge niciodată înapoi.

Fetiţa se uită la catarge, se măsura cu corabia. Era o goeletă albă, de treizeci de metri, cu coverta — acoperişul pe care trecuseră — aşa de largă încît puteai să te joci pe ea cu mingea, curată, solidă. — Dacă se lasă condusă de mine, nu prea e capricioasă.

— Ei, dar dacă se încăpăţînează, dacă e luată de-a îndoaselea . . . Vrea să fie bine tratată. Uneori nu se mai ştie cînd trebuie luată din faţă şi cînd de-a îndoaselea. Dacă ghiceşti, şi o fetiţă ca tine, de un metru şi jumătate înălţime, poate să o ducă unde vrea.

— Am văzut eu că e uşor. Tu ce înălţime ai?

— Aproximativ odată şi jumătate mai mult ca tine.

— Dar tu mai eşti tînăr?

— Destul totuşi.

— Tu eşti un bărbat, totuşi.

— Da.

— Cum se poate ca un bărbat să fie tînăr?

— Poate fi tînăr cum poate fi bătrîn. — Fetiţa nu înţelegea. El adăogă: — Dar şi contrariul. — Înţelese şi mai puţin şi plecă capul. În vînt chipul îi fu acoperit de o cascadă de păr blond, sărat, uşor şi scurt. Părăsi parapetul pentru a privi mai bine corabia, de la proră la pupă, de pe covertă în vîrful pînzelor. Avea ochii întunecoşi şi atenţi. Vîntul îi spulberă părul înapoi.

În româneşte de DRAGOŞ VRÂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL ETNA TAORMINA 1972

DRAGOŞ VRÂNCEANU

Convorbire cu

MURILO MENDEZ

L-am întîlnit pe Murilo Mendez în piaţa Tor Margana din centrul Romei — un scuar vechi interzis maşinilor —, cu prilejul vernisajului în aer liber al expoziţiei unei sculptoriţe americane, care prezenta un fier de plug uriaş, ca de ciclopi, plin de rugină (rugina părea a fi secretul artistic al operelor) şi două tuburi metalice asemănătoare unor enorme coşuri de hîrtii. Fiul sculptoriţei, un băiat înalt, plimba printre vizitatori nişte lungi plete cu o fundulită neagră la ceafă. Într-un colţ al pieţii intrase in funcţiune micul restaurant Tor Margana, unde se decerne anual premiul cu acelaşi nume, constînd dintr-un bronz al sculptorului Ruta, originar din părinţi italieni rezidenţi odată în România. Luasem parte cu cîţiva ani mai înainte la o astfel de ceremonie oferită actriţei Monica Vitti, spre bucuria publicitară a patronului care lansase un întreg ritual intermitent.

De data aceasta Tor Margana scosese în faţa uşii un butoiaş cu vin alb, alături de care erau tăvi cu şuncă crudă şi pîine. Fiecare din participanţii la expoziţie, trecînd pe la cana, îşi umplea paharul, plimbîndu-se apoi cu el în mînă printre exponatele sculptoriţei americane. Am făcut cîţiva paşi în lung şi în lat cu Murilo Mendez, în această postură ambulatorie.

Murilo Mendez e un om înalt şi molcom, vorbind bine italieneşte, căci e venit la Roma din Brazilia de aproape doisprezece ani şi predă literatura braziliană la

Universitate. Citisem de mult o poezie a sa intitulată « Fereastră în haos » în « L'Europa letteraria » (cîteva secvenţe erau traduse de Ungaretti) şi mă frapase un accent nou, pe care adesea îl au sudamericanii în literatură. M-am grăbit a doua zi să-i accept invitaţia acasă, undeva pe lîngă podul care trece Tibrul către castelul Sfîntului Înger, într-o stradă unde coborai pe trepte din Corso-ul care leagă centrul Romei cu Vaticanul. Am discutat diverse lucruri — dar toate literare. Pe mese şi pe rafturi erau tot felul de voluminoase studii de artă plastică — o slăbiciune a lui Murilo Mendez. Doamna Mendez, ea însăşi poetesa Maria de Saudade Cortesao, punea din cînd în cînd cîte un accent de memorie pe evocările lui Mendez, referitoare la multe momente din viaţă. În copilărie nu mai putea să-i însoţească — acesta fiind un domeniu exclusiv, singuratic, deşi plin de tot felul de făpturi însoţitoare — vegetele, animale şi omeneşti — al oricărui om. Murilo Mendez a ţinut să-mi arate un caiet miraculos: cel în care scrisese, la o vîrstă fragedă, cu prilejul apariţiei cometei Haley, primele sale versuri, în faţa cărora părinţii rămăseseră nedumeriţi. Se aşteptau fireşte la simptomele unor alte pasiuni, mai legate de viaţa reală. Totuşi acel caiet străbătuse o întreagă existenţă şi poetul îl păstra cu sfinţenie, ca pe un amulet, deşi presimţirile şi indicaţiile lui se epuizaseră, se confirmaseră. Îi trebuia într-una, ca spre a lua de la capăt, de fiecare dată, senzaţia inedită a propriului său început, în spiritul acelei poezii a sa « Noul Orfeu,» unde ne spune: « *Mă duc unde mă cheamă Poezia. . . / Se spulberă lumea alegorică / Rămîne numai această substanţă de luptă / din care se întrevede eternitatea* ». Căci Murilo Mendez e un poet vizionar şi luptător. « *Omul e o fiinţă viitoare. / Într-o zi vom fi vizibili* », spune el în altă parte. Poezia îi apare ca o necesitate a lumii. Într-un vers precizează aproape prozaic: « *O, lume publică / Te păstrez prin această poezie privată* ». El coboară apoi şi la o ilustrare foarte concretă: « *Oameni obscuri / legaţi de elemente / construesc statuia visului / şi prin mijlocirea Odei refac / Tot ceea ce tancurile au distrus.* Volumul său «Metamorfozele» apărut în italieneşte cuprinde în o sută cincisprezece bucăţi, toată munca lui Murilo Mendez de la 1938 —1941. La jumătatea lui izbucneşte al doilea război mondial, cum spune Ruggero Iacobi, care l-a tradus, definindu-l ca pe o întretăiere a unei sensibilităţi creştine, deschise, cu experienţa suprarealismului şi dovedind « o virginitate de profet care n-a venit dintr-o altă lume, dar care îşi dă seama că se îndreaptă spre o altă lume ».

Născut la 13 mai 1901, Mendez aparţine ultimei generaţii de poeţi ai aşa zisului modernism brazilian, lansat de faimoasa Săptămînă a artei moderne în 1922 la Saõ Paolo. Din anul 1959, poetul cutreeră Europa în misiuni culturale, legînd solide prietenii cu Ghelderode, Camus, Char, Michaux, Jouve, Miró, Ungaretti. El devine un mare luptător pentru fraternitatea raselor.

https://biblioteca-digitala.ro

FEREASTRĂ ÎN HAOS

I

Totul se întîmplă
în Egipturi de coridoare aeriene
în galerii fără lumină
aşteptînd ca Cineva
să pună în vibraţie violoncelul —
sau inima?
Albastru de război.

II

Se telefonează despre pachete,
se telefonează lamentări,
inutile întîlniri,
remuşcări şi plictiseală.

Ah, cine va telefona confortul,
roua curată
şi trăsura de cristal?

IV

Cade cerul din porumbei.
Ecouri ale unui taraf
şi-au luat zborul dintr-o casă de copii găsiţi

Nu vei fi un strămoş,
pentru că nu ai avut nici un fiu:
vei rămîne totdeauna viitor pentru poeţi.

Strîmtorată, în depărtare,
behăe inocentă marea.

VII

Din umbra piramidelor cade
această dorinţă de obscuritate.
Enigmă, barbară inocenţă,
pasări în galop peste elemente.

Din cerul întunecat
năvălesc nouri ecveştri.
Unde sînt braţele comunicante
şi paraşutiştii dreptăţii?

https://biblioteca-digitala.ro

Forme cuirasate ajută
la sabotarea harfelor.

VIII

Toţi aşteaptă, ce anume?
Vîntul delicatelor nocturne
distruge augusta recoltă.
Ape aspre pline de ferocitate
fac să rodească cimitirele.
Mamele expulzează din pîntec
fantasme ale unui alt război.

Nici un semnal de alianţă
la masa nimicită.

Valuri roşii
ridicaţi-vă de pe om.

X

Iuţeala se opune
esenţialei goliciuni.
Pentru a merita să fie rupte sigiliile
trebuie să se săvîrşească coroana de spini,
dacă nu, vei fi lăsat singur pe lume
cu cadavrele cărţilor tale.

În româneşte de DRAGOŞ VRÂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

O confruntare inițiată de revista noastră, un colocviu critic care continuă:

O confruntare inițiată de revista noastră un colocviu critic care continuă:

O confruntare inițiată de revista noastră, un colocviu critic care continuă:

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

Eveniment-pretext sau eveniment-implicat?

Dacă prin eveniment înțelegem întîmplare importantă, istorică, întîmplare care focalizează realul, îl semnifică, în sfîrșit întîmplare-care-interesează-pe-toată-lumea, atunci literatura evenimentului, literatura non-fictivă, literatura-realitate, literatura-document, se constitue astăzi cel puțin în interesul publicului, cu pretenții egale dacă nu chiar prioritare față de literatura de ficțiune, beletristică. Este acest fenomen, dovedit statistic, prin tiraje și număr de titluri editate, datorat unei conjuncturi în sensul că cititorul din secolul XX care a trecut prin războale și revoluții sociale și tehnico-științifice, se lasă mai greu impresionat de întîmplări inventate? Trecem, în acest secol al fizicii și al zborurilor cosmice, printr-o criză de imaginație? Ori, mutarea interesului public e mai adîncă, vădind o evoluție istorică de gust estetic?

În orice caz, implicarea evenimentului în literatură, fără intervenția ficțiunii se înscrie, după opinia mea, în acea serie de revizuiri înnoitoare pe care lumea modernă le-a făcut unor concepte clasice vechi; ptolemeice, euclidiene sau aristotelice. Se știe de două mii de ani că, potrivit lui Aristot, între istorie și poezie (în termenii noștri, între eveniment și literatură) există o deosebire de natură, fiindcă prima înfățișază fapte « întîmplate aevea », deci particularul, pe cînd cealaltă — « fapte ce s-ar putea întîmpla », adică universalul. Opera lui Herodot, de pildă, chiar transpusă în versuri, tot istorie, adică înșirare de evenimente particulare rămîne. Dar iată că, în secolul nostru, evenimentul istoric, părăsind tradiționala cronică, își însușește tehnici noi « străine », capătă semnificații mai ample, pentru a se ridica, într-o zonă ce-i fusese contestată: universalul, adică poezia. Și astfel « părintele istoriei » Herodot, devine un precursor inedit: « părintele literaturii nonfictive, al literaturii-document ». Mai mult: această literatură nouă, în forme încă necristalizate, dar viguroasă, își permite să concureze beletristica, chiar pe terenul și cu armele acesteia din urmă. Nu numai în reportaj, sau reportaj-literar, dar în genuri consacrate tradițional ca: poem și eseu (« Țara de piatră »), roman («Cu sînge rece »), dramă («Dragă mincinosule », « Cazul Oppenheimer », « Marat-Sade » etc.) film (« Z », « Bătălie pentru Alger ») etc.

Desigur că evenimentul n-a fost străin literaturii nici în trecut. Dar istoria, realul, nu erau considerate ca însăși materia primă a lucrării literare, ci doar ca un pretext, ca o sursă de inspirație. Scriitorul « pleca » de la eveniment pentru ca, în continuare, să-l prelucreze potrivit fanteziei sale creatoare. Exemplul clasic îl dă tot Aristot, referindu-se la modul în care Homer a interpretat artistic războiul troian. În literatura realistă modernă apar « citate » exacte din realitate, intercalate în cadrul unei fabulații romanești, — vezi scena bătăliei de la Waterloo din « Mînăstirea din Parma ». Evenimentul senzațional — sub forma unei știri gazetărești — poate să incite scrierea unei capodopere. O astfel de știre privind sinuciderea unei femei, care s-a aruncat înaintea trenului, ar fi declanșat procesul de creație al romanului « Anna Karenina ».

Evenimentul este însă în toate aceste situații, un pretext, un punct de pornire ori o simplă incitație. Abia în secolul nostru, sub influența unor factori pe care-i voi numi mai încolo, scriitorul a pășit mai departe, în contactul său cu realul,

https://biblioteca-digitala.ro

către implicarea sau chiar provocarea evenimentului. Iar împrejurarea în care Truman Capote şi-a scris romanul « Cu sînge rece » e tipică în acest sens. La citirea ştirii despre crima de la Kansas City, prima sa reacţie este să ia avionul şi să ajungă imediat la faţa locului. Şi timp de şase ani, implicat existenţial în tragica întîmplare, ca om, ca participant, ca martor, ca detectiv, ca duhovnic al celor condamnaţi la scaunul electric, el se « documentează ». Fiecare replică, fiecare peisaj descris reproduce realităţi aevea. Fără îndoială că Truman Capote putea să-şi fi scris romanul după procedee consacrate, fără să-şi asume o atare corvoadă. Şi desigur că încercarea, ca şi altădată, l-ar fi reuşit. Dar el, din considerente justificate teoretic, n-a dorit să facă literatură de invenţie, ci aşa cum spune el însuşi — să scrie un roman realitate, non-fictiv.

Prin urmare implicarea evenimentului în literatură — de astă dată — are un caracter programatic, reprezintă o atitudine nouă a scriitorului în faţa realităţii. Iar această nouă atitudine este, la rîndu-i, un reflex al prefacerilor petrecute în lumea post-belică. Explozia informaţională şi audio-vizualizarea percepţiilor noastre, provocate de răspîndirea mijloacelor mass-media, au însemnat tot atîtea modalităţi de prelucrare a realului, prin procedee industriale. Evenimentul real ni se serveşte la domiciliu sub formă de ştire. Şi astfel, această planetă care a devenit un sat, în care se ştie tot ce se întîmplă, evenimentul — unic şi particular — se universalizează, căci îi interesează pe toţi. El se universalizează deasemeni prin interpretarea care i se dă, ori prin consecinţele pe care le poate avea, faste sau nefaste, pentru destinul omenirii. Căci acest eveniment nu este comunicat pur şi simplu, ci disecat, analizat, sintetizat, — prin intermediul sociologiei, psihologiei, economiei politice, demografiei, medicinei, etc. Dată fiind împărţirea politică a globului, în state şi orînduiri sociale diferite, evenimentul, cum e şi firesc, nu apare ca un dat neutru, obiectiv, ci capătă funcţii de argument logic şi chiar filozofic pentru a capta minţile oamenilor în favoarea unei idei sau a alteia. Un eveniment, ca războiul din Vietnam, care a şi provocat numeroase opere-document, nu mai reprezintă în contextul planetar, un fapt particular, ci e expresia unei mentalităţi războinice, violente, care pune în pericol destinul civilizaţiei. Desigur că la încetăţenirea unei astfel de viziuni asupra evenimentului istoric, o hotărîtă influenţă a avut-o concepţia marxistă asupra istoriei, care a căutat să descifreze dincolo de ciocnirea în aparenţă haotică a actelor umane, esenţa, legea, generalul.

Evenimentul s-a contopit, în lumea modernă, cu ştiinţa, cu atitudinea conştientă, lucidă. Cei de azi, nu mai pornesc într-o acţiune, precum cei vechi, împinşi de motive mitice, să procure lîna de aur, de exemplu — nici să caute pămînturi necunoscute, ci cu luciditatea savantului care îşi propune să stîrnească evenimentul, să provoace realul, din pasiunea cunoaşterii. Sau din pasiune pentru performanţe. Aşa se face că doctorul Alain Bombard naufragiază de bună voie în Atlantic, că un bătrîn navigator pleacă de unul singur să înconjoare cu o barcă globul, că scriitori ca Hemingway sau Malraux colindă continentele, prin jungla africană sau indochineză, ori se duc să ia parte la războiul din Spania şi mai tîrziu în războiul antihitlerist. Ca şi colegii lor de generaţie Kolţov, Simonov sau Polevoi. Cartea ultimului — « Povestea unui om adevărat », transpusă după relatările unui personaj perfect identificabil, se încadrează de asemenea în contextul modern al literaturii non-fictive.

Dar, cum spuneam, acest gen de literatură a evoluat în ultimii ani către o şi mai riguroasă implicare a realului, cu fidelitatea nemijlocită a unui document. « Romanţarea », adausul ficţiunii sînt suspectate. Ele diminuează încărcătura de şoc a evenimentului real. Noile practici atestă desigur şi o evoluţie a gustului în urma

https://biblioteca-digitala.ro

neorealismului, *cine-verité*-ului, a transmisiilor de televiziune în direct, care au deschis apetitul publicului către realul-aevea, către evenimentul-primordial, care se naşte chiar sub ochii noştri, imprevizibil. Dar asta nu înseamnă că, în acest fel se exclude activitatea creatoare, fantezia. Căci reprezentarea evenimentului, care îşi arogă valenţe de universalitate, presupune selecţie, esenţializare. Şi această reducere la esenţă se produce prin intermediul celor mai deosebite procedee. Truman Capote, de pildă, recurge la tehnica romanului, construind personaje cu caractere în cadrul unei acţiuni epice, pentru a da în acest fel evenimentului profunzime analitică. Peter Weiss intercalează texte istorice autentice, strict documentare, în cadrul unor situaţii fictive, scontînd, în acest fel, să sporească prin contrast, sau prin raportare absurdă, puterea de şoc a evenimentului real. Stenogramele, peliculele, înregistrările magnetofonice sînt selectate, reaşezate potrivit unei neaşteptate înlănţuiri a decupajului. Sînt împerecheate, potrivit unei tehnici ce se revendică de la Piscator, reprezentări ale unor arte diverse: film, teatru, balet, etc.

Sîntem deci în prezenţa celei mai prodigioase fantezii. Dar funcţiile ei constau în selectarea şi recompunerea unor fragmente de realitate autentică. Nimic nu este « citat » din materia evenimentului fără o trimitere precisă la un document sau la o situaţie reală. Intervalele dintre aceste citate, şi pe care cititorul sau spectatorul le recunoaşte ca atare, pot fi opera ficţiunii, reprezentînd un comentariu al autorului. Dar în ceea ce priveşte « citatele » din realitate, chiar de amănunt — cum ar fi îmbrăcămintea, peisajul sau chiar aspectul meteorologic al zilei —, acestea nu pot fi dezvoltate pe baza presupunerii, a ficţiunii, deci « romanţate ». Aici totul e desfăşurare istorică, « aşa cum a fost », eveniment.

Desigur că această strictă respectare a realului constitue o servitute pentru aptitudinea creatoare. Dar şi o probă de virtuozitate. Fiindcă e mult mai lesne să fabulezi pe marginea cîtorva date, condus de o desăvîrşită libertate interioară, decît să te supui necesităţii obiective. Dar limitarea e aparentă. Eliberarea fanteziei devine posibilă prin cunoaştere. Cu cît o anume realitate, un eveniment sînt cunoscute mai bine în toată amploarea lor, precum şi în detalii concrete, cu atît fantezia celui care le recompune e mai avizată, mai suplă, mai liberă, în disocierile şi în sintezele elaborate. Fantezia creatoare, cu alte cuvinte, se desfăşoară potrivit relaţiei dialectice, pe care marxismul o stabileşte între necesitate şi libertate. Înţelegerea acestei relaţii care dă evenimentului, ca expresie a necesităţii, un fundament epistemologic; alcătuirea prin intermediul mijloacelor de comunicaţie modernă, a unui sat planetar în care transmisia de evenimente a devenit o habitudine; evoluţia şi rafinarea unor mijloace de înregistrare şi de redare, cu maximum de fidelitate, a faptelor-aevea, a istoriei în mers, explică de ce, spre deosebire de epoca lui Aristot, evenimentul şi poezia se pot interfera, de ce reprezentarea evenimentului, chiar în mod documentar, poate căpăta valenţe universale, puterea de expresie a artei. Explică, de asemeni, de ce literatura evenimentului are un pronunţat caracter politic şi, în fine, de ce ea a constituit, in secolul nostru, o armă în arsenalul scriitorilor angajaţi de partea progresului social, a revoluţiei.

Discuţia iniţiată de revista « Secolul 20 » e bine venită, şi eu aş vedea-o reluată de alte reviste, fiindcă problemele de creştere a literaturii-document din ţara noastră îşi pot căpăta soluţia prin dezbateri de ordin teoretic. Experienţa acumulată în aceşti ani, printr-o abundentă desfăşurare a reportajului literar, forma sub care această literatură s-a manifestat la noi, îşi aşteaptă încă exegeţii avizaţi — exegeţi ai drumului parcurs pînă acum. În practica acestui gen, de pildă, nu s-a înţeles bine rolul fanteziei, al raportului dintre consemnarea evenimentului şi procedeele literare. Concepută încă drept o simplă capacitate fabulatorie, fantezia s-a exercitat

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales în elaborarea unui limbaj pretenţios, creînd, în trecut, excesul de grandilocvenţă, de « literaturizare ». Apoi, ca reacţie, fantezia a fost abandonată, pentru ca reportajul, confundat cu descrierea exactă, fotografică a faptului, sau cu ancheta de opinie, să cadă în platitudine cotidiană, fără semnificaţie generalizatoare. Publicarea unor statistici, a unor obişnuite sentinţe judecătoreşti se considera a fi ultima expresie, de mare autenticitate, a literaturii-document. Cred că lucrul se datoreşte, între altele, şi faptului că nu s-a lămurit, în contextul societăţii noastre, ce înseamnă « eveniment » sau mai precis « eveniment de tip socialist ». Care sînt acele valenţe, caracteristici, care-l pot atribui dimensiunea universalităţii?

Implicit, făcînd aceste reproşuri, mă refer şi la critica literară, care, spre deosebire de modul avizat în care a discutat alte genuri, a pus în circulaţie, în ceea ce priveşte reportajul, nu de puţine ori, teorii eronate. Aş aminti, printre altele teoria ce pretinde că reportajul ca gen, şi nu ca o modalitate sau alta de a-l scrie constitue o « etapă depăşită ». Sau o alta potrivit căreia — în contradicţie cu tendinţele manifestate pe plan internaţional — contactul dintre literatură şi eveniment este considerat ca un fenomen nociv, producător de « hibrizi ». La bază stă, afirmată expres, o concepţie fixistă asupra imutabilităţii genurilor, ori o epistemologie nematerialistă care susţine că evenimentul istoric, obiectiv, nu poate fi, funciarmente, cunoscut din exterior, deoarece el nu se supune activităţii de « invenţie », singura investită cu atributele artei.

Or, postulatul de bază al scriitorilor de literatură non-fictivă afirmă exact contrariul: nu ficţiunea ci realitatea, în multitudinea ei de manifestări — ca univers cosmic, societate şi istorie, gîndire etc. — are un rol primordial. Prin urmare: natura ingenios observată contează mai mult decît elaborările ficţiunii. Se pare că aceste adevăruri cîştigă din ce în ce mai mult credit şi printre cititorii secolului nostru.

DANA DUMITRU

Literatura evenimentului şi accepţiile ei

« Viaţa, atît ! », proclama Hervé Bazin cu acea simplitate patetică a scriitorului care se hotărăşte să părăsească lumile imaginaţiei în favoarea lumii reale, care se întoarce din călătoriile ficţiunii pe tărîmurile existenţei imediate. Într-o perioadă în care « caracterul aprig al vieţii » devine evident pentru oricine, scriitorul începe să socotească singur tentaţia ficţiunii ca pe o vinovăţie, simte nevoia unei atitudini faţă de realitate — realitate compusă, la urma urmei, din şirul infinit al *evenimentelor*. Însăşi ideea realismului a pornit de la constatarea necesităţii literaturii-document, a acelei literaturi care să răspundă imperativului « Viaţă, atît ! » Impunerea unui atare principiu literar se încarcă cu un anume patetism, înţelegînd prin abandonul ficţiunii tocmai intensificarea participării scriitorului la existenţa colectivităţii umane. Realismul exaltă astfel în fiinţa individului creator elanurile umaniste, senti-

https://biblioteca-digitala.ro

mentul apartenenţei sociale, îl implică patetic în istorie. Desigur că, discutînd în aceşti termeni, lărgim foarte mult sfera relaţiei dintre literatură şi eveniment, dar nu în detrimentul ei. Dimpotrivă, între Balzac, care vrea să facă prin roman concurenţă stării civile, şi Truman Capote, care lansează formula romanului non-fictiv sau Norman Mailer, există o continuitate indiscutabilă: în timp ce primul concepe particular şi ezoteric realitatea, ceilalţi o concep obiectuală şi materială — de o violentă concreteţe, dar şi primul şi ultimii vor să însumeze actului literar, creaţiei, evenimentul trăit, să dea o expresie narativă vieţii. Preocupările documentare, tentativa inventarierii realului, a sumei întîmplărilor care se petrec şi care constituie elementele fundamentale ale realităţii, s-au dezvoltat pe linie programatică încă din secolul 19. Ele existau mai dinainte dar au fost teoretizate abia de primii apărători ai realismului literar. Despre romanul realist ca roman documentar, deci implicat în evenimentul social, politic, psihologic se vorbea cu însufleţire la mijlocul secolului trecut. Revista *Le Réalisme* lansase o polemică furibundă împotriva *Doamnei Bovary*, intenţionînd să explice superioritatea realismului naturalului faţă de romantismul stilizării. Fondatorul jurnalului *Le Figaro*, Jean Cartier de Villemessant afirma că oricine este purtătorul virtual al unui foileton emoţionant, chiar şi un coşar. Sigur că de la interesul pentru descripţia vieţii — aşa cum este ea — pînă la dorinţa structurării acestei descripţii în *atitudine* mai erau cîteva etape de străbătut, dar, în esenţă, scriitorul începea să se simtă dator faţă de semenii săi nu cu opere frumoase, ci mai ales cu opere adevărate, de mare autenticitate, în care să se audă rumoarea vieţii colective, şi confesiunea, neviciată de libertăţile imaginaţiei, a unui individ identificabil social.

S-au vehiculat trei accepţiuni ale noţiunii de *literatură a evenimentului*. Una este cea pe care am încercat s-o expunem mai sus, în care evenimentul înseamnă orice manifestare a vieţii, orice fapt uman demn de analizat şi demn de a fi exprimat, orice dat al realităţii. Este accepţiunea echilibrată a termenului care asociază literatura evenimentului, literaturii realiste.

Thibaudet explică magistral esenţa creaţiei de acest tip luîndu-l pe Balzac exemplu. El vorbeşte de literaturizarea conflictului real uman prin descoperirea unei dimensiuni morale în interiorul dimensiunii sociale a personajului. « După ce ani de zile a tot răsucit în minte subiectul lui César Birotteau fără a se fi hotărît să înceapă istoria unui negustoraş mediocru în care nu vedea deocamdată decît un subiect bun pentru Henry Monnier, Balzac a ajuns dintr-o dată la adevărul balzacian: a ajuns stăpîn pe César Birotteau în ziua în care i-a descoperit ideea dominantă, aceea de mucenic al cinstei comerciale, așa cum Goriot e un Hristos al paternităţii ». Comentariul exprimă concentrat mecanica trecerii de la realitatea reală la realitatea literară. Aşa cum am spus, prima este suma evenimentelor suportate și determinate de istoria societății, dar cea de a doua nu i se suprapune, ea necesită ordonarea materialului de viaţă în funcţie de una sau alta din semnificaţiile lui, adică este realitatea reală structurată, organizată, în vederea unui mesaj social, moral, estetic. Romanul naturalist, « experimental », cum îl numea Zola, risipeşte tocmai ideea de structurare, agitînd formula copiei, a descripţiei directe, ştiinţifice. Ficţiunea se rarefiază. Scriitorul vrea să ajungă un spirit didactic, menit să *demonstreze* realitatea şi nu să o imagineze.

Există însă o accepţie mai restrînsă, care prin eveniment înţelege numai evenimentul politic, evenimentul ce implică o mişcare colectivă, accepţie pentru care mai prielnică este viziunea reportericească. Literatura devine mijloc de constituire prin cuvînt a dimensiunilor multiple şi obiective ale evenimentului. Datorită ei, a început să se discute din ce în ce mai răspicat despre obiectivitatea naraţiunii, a început să se vehiculeze ideea unei tehnici speciale a *obiectivităţii*. Romancierul se

https://biblioteca-digitala.ro

depersonalizează, exclude comentariul faptelor, reducîndu-şi travaliul la decuparea şi montarea actualităţii imediate, invitînd cititorul să fie « raisonneur »ul, cărţii. Se instituie astfel o metodă veristă, conform căreia literatura intră în regatul absolutei lipse de stil sau al simplităţii stilistice, lipsa trucajului narativ ducînd spre o artă pur descriptivă, cinematografică.

Este adevărat însă că tot în sfera acestei accepţii s-au încadrat şi marile romane politice, nedisimulat subiective, care au ales din realitatea socială evenimentele încărcate de o semnificaţie ideologică marcantă, care au mizat pe aventura exemplară, pe anecdota pregnantă, romanele care au selectat momentul de criză, adică momentul conjugării tuturor circumstanţelor simbolice, fructuoase din perspectiva unei angajări politice. Evenimentul politic înseamnă, în asemenea naraţiuni, conflictul conştiinţelor virile şi de aceea ele sînt, de obicei, analize ale unei conjuncturi epice-istorice, de mai mare generalitate decît romanele obiectivităţii reportericeşti.

Această accepţie este legată organic de prima pentru că s-a născut din ea, s-a dezvoltat din ea, urmînd mişcările istorice şi politice, acomodîndu-se noii gîndiri sociale. Iniţial, realismul căuta documentul uman semnificativ, cu timpul însă acest document a căpătat valori deosebite. Politicul a invadat viaţa individului cel mai refractar existenţei publice, nu l-a mai dat dreptul de a fi pasiv. Trebuie din nou să-l citez pe Thibaudet care observa, nu fără o undă de ironie, cît de fidel coincid cotiturile din istoria romanului cu cotiturile politice : » Cei care au făcut revoluţia realistă şi aparţin generaţiei de la 1848 — Champfleury, Flaubert, fraţii Goncourt — au avut ca succesori şi în parte ca discipoli semigeneraţia care şi-a petrecut tinereţea sub Imperiu şi a împlinit douăzeci de ani în jurul lui 1860, pentru care revoluţia realistă e o revoluţie săvîrşită şi care îi va urma lui Flaubert sub a treia Republică, după cum Flaubert, romancier al Imperiului, i-a urmat lui Balzac, romancier al Monarhiei din iulie ».

Mai mult decît atît, scriitorii înşişi mărturisesc cît de legată este creaţia lor de evenimentul politic — ca eveniment conflictual — « Căderea lui Bonaparte, scrie Zola, de care aveam nevoie ca artist, şi pe care fatal o vedeam mereu la capătul dramei mele, fără a îndrăzni să sper că este atît de apropiată, a venit să-mi dea deznodămîntul teribil şi necesar al operei mele ». Observaţia scriitorului asupra realităţii îl împinge spre selecţia momentelor de intensitate ale vieţii sociale; în acele momente el găseşte materialul documentar deja organizat prin conflict. Circumstanţele unei drame sociale devin în perioade de criză mai evidente, palpabile, forţînd creatorul la o atitudine.

O altă accepţie care prinde o amploare deosebită mai ales după infiltrarea teoriei psihanalitice în gîndirea estetică este cea care socoteşte literatura ca emanaţie, ca rod al unui eveniment-şoc din viaţa scriitorului. Intrăm cu această referinţă în domeniul criticii literare. « Încerc să situez efortul meu de înţelegere şi de simpatie într-un moment primar al creaţiei literare, spune Jean Pierre Richard în *Poésie et pofondeur*. momentul în care opera se naşte din tăcerea care a precedat-o şi care a purtat-o, în care ea se formează pornind de la o *experienţă umană* (s.n.); momentul în care scriitorul se descoperă, se atinge şi se construieşte pe sine în contact fizic cu propria sa creaţie; momentul în care, în sfîrşit, lumea capătă un sens prin actul care o descrie, prin limbajul care o mimează şi îi rezumă material problemele » Critica literară franceză pune un accent hotărîtor pe analiza procesului de creaţie şi mai puţin a creaţiei înseşi, pentru că, reconstituind acest proces, ajungi la evenimentul primar al operei.

Experienţa iniţială care a declanşat opera este de fapt *evenimentul* care o susţine din interior, o ordonează, îi dă continuitatea şi forţa. *Mitul* personal — despre care vorbeşte Charles Mauron, *tema*, ca dat al conştiinţei interioare, despre care vorbeşte

https://biblioteca-digitala.ro

Jean Paul Weber, senzaţia pură, sentimentul brut care incită creaţia, despre care vorbeşte Jean Pierre Richard, nu sînt în ultimă instanţă decît evenimentele formatoare, modelatoare, din biografia scriitorului, care din pespectiva noii criticii franceze devine personaj al operei critice. Creaţia este, astfel, stimulată de evenimentul biografic, psihic, uneori de nivel pur elementar, senzorial.

Critica marxistă socoteşte realitatea literară ca realitatea evenimentului tipic, semnificativ pentru conflictele sociale, reflectată într-o conştiinţă artistică. Critica psihanalitică psihologizează conflictele sociale şi realitatea literară devine jocul conştiinţei artistice mişcate de obsesia unui eveniment din copilărie, obsesie conservată în straturile subconştientului, proiecţie a acestui fapt trăit asupra tuturor datelor realităţii cu care scriitorul vine în contact, pe care scriitorul o percepe subiectiv şi emotiv.

Cele trei accepţii, în toată diversitatea lor, au o trăsătură care le uneşte: înţelegerea operei de artă — ca produs *dependent* de societate, de istorie, de individul creator. Ea deci nu poate fi analizată în sine, într-o perfectă autonomie, ci numai în configuraţia acestor factori, adică raportată la evenimentul real, social, istoric, biografic. Literatura este în întregime o literatură a evenimentului. Dar fiecare atribuie faptului un alt înţeles şi o altă pondere.

ION VLAD

Patosul evenimentului

Sub specia categoriilor şi a clasificărilor din teoria literaturii, *evenimenul* trimite fără echivoc, la constituenţii structurilor epice, şi, parţial, dramatice. Independent de dimensiunile discursului epic şi de elementele incluse în el (planuri, volume, suprafeţe epice, relaţii stabilite la nivelul personajelor etc.), evenimentul polarizează, distinct sau într-un demers subteran, ceilalţi factori implicaţi în operă. Nu e greşit să considerăm, în contextul referinţelor de « retorică » şi de morfologie a formelor epice, că principiul ordonator care prezidează procesul de creaţie presupune o exactă estimare a evenimentului epic; factor generator, el este în măsură să asocieze împrejurări, personaje, motive. etc. sau să îndepărteze elementele accidentale. Aşadar, asistăm în demersul epic la un proces de ierarhizare a factorilor componenţi, iar evenimentul — nucleu specific al structurilor epice — deţine un loc însemnat. Însumînd termeni diverşi precum motive, personaje, situa-

https://biblioteca-digitala.ro

ţii, o anume tramă epică, timp şi spaţiu epic, viziunea creatorului realizează, potrivit cu dimensiunile evenimentului, universul coerent al operei. Altfel spus, evenimentul epic se decide în funcţie de concepţia scriitorului, de opţiunile lui ideologice şi estetice, de durata istorică şi de coordonatele spaţiale ale faptelor proiectate.

Suite de evenimente sau circumscriere foarte exactă a unui fapt cu întinse repercusiuni în ordine istorică sau spirituală, operele epice şi, pînă la un punct cele dramatice, îşi asumă obligaţii superioare sub semnul cunoaşterii şi transfigurării evenimentelor. Conştiinţa acută şi dramatică a istoriei şi aplecarea scriitorului asupra semnificaţiei unor procese şi fenomene realizează, cred, una dintre coordonatele literaturii autentice, iar relaţia dintre evenimente şi istorie (document şi sens al devenirii proceselor înscrise în istorie) ne instalează într-un perimetru privilegiat al literaturii epice şi dramatice. Celebra şi memorabila dichotomie dintre istorie şi poezie, formulată de Aristotel, devine ulterior o relaţie organică a creaţiei şi interpretării faptelor şi ni se par semnificative opiniile lui Georg Büchner din acest punct de vedere: « *Poetul dramatic* — declară autorul *Morţii lui Danton* — *nu e decît un istoric, dar el se ridică mai presus de acesta din urmă, deoarece el recreează istoria şi în loc să ne ofere o relatare seacă, ne situează în viaţa unei epoci* » năzuind să respecte istoria (« *aşa cum s-a desfăşurat în mod real* »). Scriitorul german profesa — şi faptul păstrează întreaga lui semnificaţie — un concept apropiat de condiţia estetică a realismului, afirmînd ideea unei literaturi care documentează dar totodată realizează atributele valabile ale artei: reprezentarea transfigurată a lumii prin caractere (destine convingătoare, alcătuite « *din carne şi sînge* ») şi fapte evocatoare, departe de transparenţa elementelor nesemnificative ale realului.

În cele din urmă, evenimentul reclamă ratificarea istoriei, a faptelor sale exemplare şi e greu să ne imaginăm creaţia epică ori drama secolului trecut în absenţa unor puncte de reper constante şi precise situate în timp. *Educaţia sentimentală* a lui Flaubert proiectează un destin (Frédéric Moreau) pe fondul răscolitorului an 1848, conferindu-i personajului o consistenţă şi o justificare estetică cu totul remarcabile. Un roman precum *În război* al lui Duiliu Zamfirescu obţine datorită fuziunii elementului documentar cu cel imaginar o dimensiune estetică fără precedent în proza românească şi impresia de structură epică modernă (deşi ea se revendică de la o proză realistă de tradiţie: *Război şi pace*) este evidentă. Istoria (evenimentele războiului pentru independenţă)se converteşte în literatură şi în planuri epice fără a-şi pierde substanţa şi calitatea de document autentic (transcris uneori, nu fără efect artistic, în roman). Afirmaţia, întru totul confirmată de proprietăţile imanente ale epicii, că romanul este o « artă » a timpului pentru faptul că *istoriseşte* (povesteşte) şi pentru că faptele recrutate de romancier se adecvează comandamentelor narative, e de luat în considerare în cazul estimării exacte a evenimentului ca termen consubstanţial al literaturii epice (cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, 1970. p.217). Privit sub aspectul relatării, romanul acreditează ideea temporalităţii, iar din unghiul invenţiei şi al ficţiunii, genul păstrează aceleaşi legături profunde cu durata şi cu mişcarea evenimentelor înscrise în timp.

Inimaginabilă în absenţa unei pregătiri de proporţii, creaţia epică, îndeosebi, postulează condiţia documentării şi *alegerii* într-un teritoriu infinit de evenimente Cînd acestea se extrag din împrejurări excepţionale (sociale, ideologice, morale etc.), literatura îşi adjudecă, măcar potenţial, valori uriaşe, convertibile în lumi artistice. Cît de edificatoare continuă să fie confesiunile lui Liviu Rebreanu despre etapele care au precedat destinul romanului *Ion* (în contextul, abia mai tîrziu revendicat, al răscoalelor din 1907), însumînd lecturi, observaţii, reveniri şi numeroase

https://biblioteca-digitala.ro

metamorfozări de straturi încă neabsorbite de viziunea scriitorului. « *Realitatea pentru mine* — mărturisește romancierul, comentînd rețeaua de elemente destinate unei construcții artistice care urmează evenimentelor — *a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei . .* » (*Mărturisiri literare*, Ed. Minerva, 1971, p. 296). Se înțelege că e vorba de stratul inferior al realității imediate și de intenția prozatorului de a respinge prejudecata simplei transpuneri sau « reproduceri » a unui univers elementar, ușor de localizat și de recunoscut. Contactul scriitorului cu evenimentele are alte dimensiuni, cum bine se știe, și evocarea unor împrejurări consemnabile istoric nu înseamnă că opera literară descinde doar din evenimentul proiectat în operă. E cazul romanului *Pădurea spînzuraților*, operă concepută în virtutea unor sugestii strict exterioare experienței directe dar care: « *s-a umanizat numai cînd a intervenit contactul cu viața reală și cu pămîntul* » (Idem, p. 301). Constatarea e perfect valabilă pentru romane ca *Răscoala* și *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, pentru romane precum *Speranța* al lui André Malraux, *Condiția umană*, creația aceluiași prozator etc. Evenimentul, element potențator al operei și obiect încărcat de virtuale semnificații (scriitorul are darul de a decanta și revela, mai apoi, sensurile umane și filozofice ale faptelor), produce nu numai o categorică și pregnantă angajare în actualitate, ci și o superioară viziune asupra timpului, asupra legilor și mecanismelor interioare ale vieții. G. Călinescu vorbea în reflecțiile sale prilejuite de roman despre calitatea genului romanesc de a « *stîrni contemplația în jurul faptului* » (*Ulysse*, E.P.L., 1967, p. 429). Altfel spus, creația presupune meditație și abordare, dintr-un unghi net superior, a lumii fenomenale; interpretarea și considerarea evenimentelor în raporturi și deveniri noi consacră viziunea artistului și nu privirea elementară incapabilă de transcenderea aspectelor exterioare. Semnificațiile se deduc în urma unui proces în care cunoașterea și intențiile creatorului se interferează în spațiul unei viziuni estetice controlate. Faptele, remarcă tot G. Călinescu, produc un strat al documentării (nu doar în sensul informațiilor captate de autor), integrat creației, concepute ca ficțiune și invenție într-un plan următor. Posibilitățile sînt multiple din acest punct de vedere și ne gîndim la un roman ca *Ciuma* al lui Albert Camus unde planul evenimentelor provoacă, tulburător, un ax al *interpretării lumii* (nazismul și consecințele acestuia), revendicat de la parabolă sau de la alegorie ca moduri de transpunere în planul meditației și al suprarealității imaginate, cu nimic mai prejos decît într-o operă unde primejdia nazismului ar fi creată în formula tradițională a realismului clasic, obiectivînd lucrurile și construind personaje subordonate evenimentelor. Alteori, experiența personală și tensiunea retrăirii unor împrejurări dau un contur aparte evenimentelor cu vaste implicații în istorie. *Adio, arme*, romanul lui E. Hemingway, aparține timpului și contextului precizat de războiul prim mondial, transfigurînd experiența intimă a unui cuplu.

Se poate afirma, prin urmare, că un termen cu atari funcții participă, în cadrul unui sistem de legături (multiplicabile și pasibile de combinații diverse) proprii operei literare, la realizarea programului estetic profesat de scriitor. Dimensiunile realiste ale operei, durata și extensiunea creației, viziunea scriitorului și, în consecință, preferințele acestuia în ordinea elaborării destinelor, planurilor, semnificațiilor etc. se pot descoperi și în funcție de proiecția evenimentului, de interpretarea ce i s-a dat. Oricum, evenimentul propulsează opera, stabilind ritmul și sensul ordonator al acesteia. « *Fără temeritate, fără aventură, fără ciocnire*, — afirmă Camil Petrescu — *nu există conflict, fără conflict nu există destin și fără destin nu există roman* » (*Teze și antiteze*, Ed. Minerva, 1971, p. 236), ceea ce înseamnă, chiar și numai din perspectiva romanului, o recunoaștere a raporturilor dinlăuntrul operei, urmînd unui mecanism complex, intim legat de participarea evenimentului.

https://biblioteca-digitala.ro

Să remarcăm tot acum că un comportament de mult verificat şi exersat plasează scriitorul într-o relaţie precisă cu faptele. A observa evenimentele, în conformitate cu datele lor interioare (semnificaţiile operei), devine o condiţie a literaturii, cel puţin sub unghiul confruntării creatorului cu istoria reală. Scriind despre Stendhal, Balzac sublinia calitatea de « *observator de prim ordin* » a autorului lui *Lucien Leuwen*, şi nu se poate uita că într-un roman ca *Mînăstirea din Parma* evocarea bătăliei de la Waterloo obţine valoarea unei situări în timp şi în climatul unei lumi, că un destin precum Julien Sorel din *Roşu şi negru* poate fi înţeles numai în atmosfera perioadei de după căderea lui Napoleon.

Nu încape nici o îndoială că evenimentul ca atare nu asigură valoarea şi nici rezistenţa unei lucrări. În calitate de premisă a unei evaluări estetice a lumii, evenimentul pretinde o propensiune în straturile autentice ale interpretării şi reprezentării artistice a vieţii. Cum observa foarte exact Claude-Edmonde Magny în prefaţa sa la *Brighton Rock*, romanul lui Graham Greene, cititorul cărţilor acestui cunoscut romancier englez nu poate fi împiedicat să creadă că, dincolo de desfăşurarea evenimentelor, există un sistem de semnificaţii, neepuizate odată cu succesiunea faptelor. Departe de a se cantona la fapte, scriitorul aspiră spre sensuri mai profunde, ascunse şi mai greu de descifrat atunci cînd numărul elementelor implicate în naraţiune este relativ mare; în covîrşitoarea lor majoritate, romanele lui Graham Greene conferă evenimentelor rolul unor termeni potenţiali care animă în mod expres intriga, demersul narativ etc. (cf. Claude-Edmonde Magny, *Littérature et critique*, Payot, 1971, p. 101—102). *Comedianţii* şi regimul politic din Haiti; *Un caz de mutilare* şi problemele continentului african; *Americanul liniştit* sau *Omul nostru din Havana*, ca să numim din romanele traduse în româneşte, trimit, potrivit cu statutul convenţiei artistice, la procese şi fenomene cu repercusiuni dincolo de trama şi de *suspens*-ul cărţilor. Sensurile grave ale unei cărţi precum *Il deserto dei Tartari* a lui Dino Buzzati ne plasează într-o problematică mult mai vastă decît ar părea după succesiunea strictă a faptelor relatate. În existenţa lui Giovanni Drogo şi în claustrarea sa la « frontierele » din Nord, în epuizarea unei vieţi ce aşteaptă pentru a fi învinsă în cele din urmă se revelează o tragică perspectivă asupra condiţiei umane.

Recunoaştem în declaraţia lui William Faulkner: « *Un scriitor n-are nevoie decît de trei lucruri: experienţă, observaţie şi imaginaţie* » *(Romancieres au travail*, Gallimard, 1967, p.12) coordonatele unei proze descinse din descifrarea evenimentelor; impresionanta lui *saga* despre ţinutul miraculos din Yoknapatawpha a fost posibilă numai datorită unei extraordinare conştiinţe a timpului şi a devenirii acestuia. E argumentul creaţiei marilor romancieri ai secolului al XIX-lea şi e greu să concepem un comentariu despre funcţiile evenimentului fără a-l aminti măcar pe Balzac. Cronicarul este, în cazul lui Balzac, ipostaza esenţială; tratarea evenimentelor ca segmente dintr-o istorie amplă devine o condiţie a realismului de la Balzac încoace. Să mai invocăm mărturia unui prozator: Hemingway vorbea în termeni foarte precişi despre condiţia observaţiei. « *Dacă un scriitor* — avertizează prozatorul — *încetează să observe, e terminat* » (Idem. pl 145), ceea ce înseamnă o mult mai severă apreciere a actului de creaţie în ordinea cunoaşterii şi aprecierii faptelor intrate în zona de investigaţie a scriitorului. Soluţiile nu pot fi, evident, prevăzute integral şi, oricum le-am privi, avem de-a face cu o infinitate de posibilităţi. De la structurile şi combinaţiile compoziţionale ale lui John Dos Passos din *S.U.A.*, *Paralela 42* (secvenţe, colaje, decupaje de ziar etc., menite să accentueze ideea de cronică-reportaj ancorat în actualitate), la reportajul destinat unei reconstituiri minuţioase (el nu exclude invenţia şi construcţia pur epică) din *Cu sînge rece*, cartea lui Truman Capote, se înscriu variante numeroase. Important e faptul că scriitorii

https://biblioteca-digitala.ro

trăiesc intens și patetic evenimentele, pregătindu-le și organizîndu-le în virtutea unei viziuni organic instalate în timp.

Lukács definea structurile epice și dramatice prin relevarea unei proprietăți esențiale: realizarea unei imagini totale a realității obiective. Conceptul de « figurare » a proceselor vieții ca univers integral provine, fără îndoială, din principiile directoare ale artei realiste, din perspectivele cognitive ale acesteia (cf. Georges Lukacs, *Le roman historique*, Payot, 1965, p. 98—99). O remarcabilă confesiune, venind din partea unui prozator, subliniază relația supremă a creației epice (romanul în special) dominată de ideea cunoașterii și de amplificarea acesteia; interogînd și explorînd, romanul, pledează Vercors, adaugă la orizonturile cunoașterii umane, influențînd, în consecință, dimensiunile estetice, etice ale lumii (cf. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Ed. Klincksieck, 1971, p. 14—15). Literatura își asigură respirația și autenticitatea prin asimilarea, transfigurarea și interpretarea evenimentelor. În ele se descoperă substanța activă a unei literaturi interesate de timp, de mecanismul istoriei umanității. Confruntarea scriitorului cu evenimentele condiționează astfel afirmarea conștiinței istorice a personalității artistice și, departe de a limita resursele inventive ale creatorului, faptul, faptul consemnabil în ordinea valorii și semnificației, relansează procesul de creație.

În nuvela lui Hemingway *Zăpezile de pe Kilimanjaro* există, la un moment al monologului cutremurat al eroului, o afirmație extrem de sugestivă pentru termenii în discuție: « *Din felul în care trăiești ți se poate vedea talentul* ». Adevăr inebranlabil al creației și principiu al responsabilității, afirmația din proza lui Hemingway avertizează asupra amînărilor, ezitărilor, asupra uitării sau asupra unei memorii ce-și prelungește nejustificat inactivitatea. Întocmai personajului mistuit de regrete pentru evenimentele înregistrate doar și netraduse în opere, scriitorul își supraveghează destinul neadmițînd ca timpul să gonească fără a-l fixa în pagini memorabile de literatură.

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE BANU
și
ALICIA SACO

Un festival şi întrebările sale

BITEF-BELGRAD

Pe străzile Belgradului afișe mari anunțau a cincea ediție a BITEF-ului, festival important pentru întregul Sud Est al Europei. Iovan Cirilov, directorul său artistic, îi explică inițierea prin dorința de a educa și informa mișcarea teatrală iugoslavă. Belgradul a fost vizitat de cele mai importante trupe, creîndu-și de fapt prin acest festival o adevărată şcoală de teatru. Indiferent de rețineri pasagere, BITEF-ul rămîne o acțiune exemplară.

Tema din acest an s-a concentrat asupra *Formelor libere* în teatru. BITEF-ul respinge posibilitatea inventării unei teme, ea trebuie să apară din însăși viața de azi a teatrului, din prelungitul său efort de revizuire. « În alegerea temei, al V-lea BITEF a pus accentul pe formă, fiind conștient că gîndirea asupra formei și dezvoltarea sa semnifică în același timp preocuparea și dezvoltarea conținutului »

Nu un tablou de întrebări și răspunsuri vom încerca să formulăm aici, ci doar, mai modest, dar poate și mai eficient, descrieri sumare ale spectacolelor. Critica descriptivă nu se confundă cu cea narativă, căci ea încearcă să arate în detaliu sclipirile care rămîn vii dintr-un spectacol. Despre dificultatea traducției unei imagini corporale într-un discurs literar nu mai vorbim din nou.

Le Grand Magic Circus condus de Jerôme Savary a deschis Festivalul cu *Zartan, frère mal aimé de Tarzan*. Pe un text foarte simplu, rezultat al unei creații colective de grup, se povestește urmărirea unei iubiri inaccesibile. Zartan, rege al junglei Amazoanelor, fascinat de o cîntăreață de cabaret care naufragiase pe insula lui, pleacă în căutarea sa urmat de o maimuță iubitoare. Piesa e structurată ca o poveste pentru copii. Amestec de naivitate și tristețe, spectacolul abundă în procedee comice de circ, amintind mișcarea puțin înțepenită a trupei lui Mack Senett.

Elementele de decor descind din fantezia infantilă a Vameșului Rousseau compunînd un exotism simplu și fermecător prin puritatea lui esențializată. Savary își construiește montarea pe o suprafață centrală înconjurată de alte patru cu forme diferite. Pe aici actorii aleargă, aruncă în public serpentine și confetti, se amuză

https://biblioteca-digitala.ro

cu focuri bengale şi trucuri fumigene. Povestea lui Zartan e spusă cu bucuroasa imaginaţie a copilăriei îndrăgostită de vagabondajul exotic. « Cronicile coloniale ale lui Jerôme Savary nu sînt transpunerea estetică a circului, ci însuşi circul » (Colette Godard). La ieşire se salută publicul cu jerbe de artificii.

Open Theatre şi Joseph Chaikin au intrat deja în galeria celor care au modificat procedeele şi tehnica procesului de creaţie teatrală. În două spectacole, *Mutaţii* şi *Terminal*, am redescoperit mai vechea preocupare de a elabora prin improvizaţie colectivă textul ca şi spectacolul. De fiecare dată tulbură capacitatea de concentrare a actorilor prin energia condensată a fiecărui gest, cuvînt, ţipăt. Mijloacele de expresie variază de la elemente de pantomimă la combinaţii ritmice într-o sincopată deplasare a comicului şi dramaticului. *Open*-ul detestă discursul lung: spectacolele sînt scurte, scenele concise.

Terminal e o meditaţie despre moarte. Actorii cheamă umbra adîncurilor printr-un dans hipnotic pe ritmuri stranii, se reincarnează o negresă, apoi omul care ştie tot ce se petrece pe lume, ca şi cel care-şi cunoaşte ziua şi ora execuţiei. Cei morţi îşi acoperă ochii şi gura cu petice negre mişcîndu-se pe o mică platformă cu rotile. Brusc registrul se schimbă, căci printr-o pantomimă umoristică se arată îmbălsămarea şi fardarea morţilor pentru a fi admiraţi de către cei vii. Alteori spectacolul combină tonurile, actorii uimindu-ne prin diferite acţiuni şi cuvinte executate simultan, dar în captivante combinaţii de ritmuri. Un moment ce ilustrează perfect modularea continuă a tonurilor: în timp ce soldatul care trebuie să spună « da » este torturat, actorii se acoperă cu cartoane colorate, adresîndu-se direct publicului cu o farsă naivă. *Open-ul* respinge uniformitatea discursului.

Scena finală e tulburătoare. O actriţă în transă urcă o scară repetînd monoton, la nesfîrşit, « Judecata despre viaţa ta e viaţa ta ». Simultan două actriţe se prind de o bară lăsînd să le cadă lungile şuviţe de păr, în timp ce sînt mişcate foarte lent de către ceilalţi interpreţi. Corpurile devin flamuri indoliate ce ascund chipuri pierdute în umbră.

Mutaţii, cel de al doilea spectacol, ilustrează cîteva rînduri programatice ale lui Chaikin. « Noi încercăm să folosim teatrul pentru a vizualiza condiţia umană... O bună parte din muncă este abstractă şi nonliterară ». Succesiunea scenelor urmăreşte schimbările din om, dar în formă foarte liberă. Vedem o suită de portrete speciale: femeia care trăieşte în nori, omul care se loveşte pe sine însuşi, omul care rîde, copilul care trăieşte într-o cutie. Ei evoluează simultan pe scenă, utilizînd tehnici fascinatorii speciale: percuţie, moduri complexe de respiraţie. Actorii *Open*-ului uluiesc prin puterea şi spontaneitatea folosirii unor asemenea procedee. În scena cea mai puternică modul de încorporare al civilizaţiei apare printr-o expresivă imagine teatrală: un copil care trebuie să încalţe un pantof. Ceilalţi îl urmăresc atenţi. Copilul învaţă să meargă: un alt actor îi conduce din spate mişcările. Progresiv ritmurile lor se armonizează, copilul a fost înglobat.

Open-ul a dat o mare lecţie de tehnică actoricească, cu imagini puternice, dar uneori extrem de abstracte şi particulare. Apropiindu-se de meditaţia filozofică, Chaikin n-a umplut-o suficient cu senzorialitatea materială a teatrului. *Open*-ul traversează o perioadă de tranziţii sau una de impas? Sau, poate, mai adînc: explorînd, el n-a atins încă teritoriile căutate.

Teatrul Laborator *Vicinal* din Bruxelles şi-a conceput spectacolul pe un drum înrudit cu al trupei conduse de Chaikin. Strălucit antrenaţi din punct de vedere acrobatic, cei doi actori nu ajungeau la concentrarea şi iradianta putere magică a jocului celor de la *Open*. Fără a realiza suprema lor tensiune, ei închipuiau totuşi un ritual al iubirii, urii, adoraţiei şi războiului. Se foloseau mijloace simple, concentrate: aceleaşi elemente, două bare de metal, deveneau trompete, lanţuri sau cai,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

o roată era tron, iar apoi instrument de tortură. Fără a se impune prin noutăți deosebite, spectacolul aparținea acelei categorii ce utilizează cu talent descoperiri deja făcute.

Théâtre de Poche din Bruxelles a jucat o cunoscută piesă a lui Arrabal *Ils passèrent les menottes aux fleurs*, despre prizonierii din războiul civil spaniol și obsesiile lor erotice, torturile lor, despre ipocrizia cinică a bisericii. Un spectacol violent, dar în care o abuzivă și superficială utilizare a unor recente soluții crea o supărătoare impresie de snobism.

Tînăra trupă *Pip Simons Theatre* a reprezentat Anglia (în afara concursului) cu spectacolele *Superman* și *Do it* în care costumele hippies și muzica beat a chitarelor electrice erau principalele elemente. Reprezentația ascundea o ironie la adresa rebeliunii totale, totuși prima parte susținută exclusiv pe muzică și dansuri moderne are un sens doar printre tinerii fascinați de asemenea formule. Pentru cine nu le resimte cu ecouri existențiale, ele nu depășesc nivelul unui spectacol distractiv. Teatral interesa aici utilizarea luminii stroboscopice care, corelată cu mișcarea interpreților, produce puternice senzații de șoc.

Cealaltă trupă nord-americană, *Ridiculous Theatrical Company* se află într-o integrală opoziție cu *Open*-ul. Procesului de creație colectiv i se substituie activitatea unui creator omnipotent: Charles Ludlam, actor, regizor, autor. Piesa pleacă de la un film cu Charles Laughton din perioada anilor 30 după H. G. Wells. Bluebeard trăiește izolat cu obsesia de a reinventa dragostea prin descoperirea celui de al treilea sex. O lume ciudată îl înconjoară, servitori semimonstruoși, o femeie leopard, într-un amestec de tragic și comic debordant sau grotesc.

Ludlam spune că nu caută ca Grotovski « teatrul sărac, ci *teatrul bogat* », cu machiaje, costume fastuoase. Menținerea și exacerbarea tradiției are un sens polemic și astfel, prin intensificarea ei se ajunge la o formă surprinzătoare de teatru, propunînd parcă o variantă actuală a miraculosului baroc.

Așteptam spectacolul Arianei Mnouchkine: 1789. Citisem mult despre el, prietenii ne trimiseseră scrisori lungi... Prima emoție n-o mai aveam : aceea a dispunerii publicului între patru scene pe care se joacă alternativ sau simultan, dar cînd ni se arată chinul Franței înainte de Revoluție se produce contactul: pe toate platformele se repetă aceeași scenă după o schemă de canon — o pereche trebuie să-și ucidă copilul nou născut din lipsă de resurse. Simultaneitatea repetitivă deschide brusc, pe drumul cel mai simplu, o largă perspectivă generalizantă. Spectacolul mizează pe contrast, și tematic, și formal. Viața de curte apare în scene ridicole de confort și lascivitate, realizată fie cu procedee de operă și muzică de belcanto, fie cu marionete. Ariane Mnouchkine menține permanent publicul într-o stare activă, obligîndu-l la deplasarea centrului de atenție, echivalîndu-l cu poporul în scenele de conspirație ale burghezilor, pretinzîndu-i acțiuni față de situațiile scenice. La un moment dat, primea mingi pe care apoi le arunca spre scenă contra lozincilor pe care se scria: calomnie, opresiune, apoi i se ofereau cocarde cu tricolorul francez. Între public și actori nu se mai instaurează ca în vechiul teatru, o distanță paralizantă.

Un moment de adîncă emoție teatrală se produce în scena de agitație pentru cucerirea Bastiliei. Se părea că e pauză, dar în această liniște rău prevestitoare spectatorii observau anumite focare de mișcare. Publicul se îndreaptă spre ele, acolo actorii făceau propagandă pentru marea acțiune revoluționară. O forfotă teribilă, miriapodică — aceasta era atmosfera generală în care actori și public nu se mai distingeau. După lungul murmur general exploda imediat un bîlci pe tema revoluției. Un carnaval popular cuprindea toate cele patru scene, cu muzică stridentă, lumini și animație. Spectacolul urmărește ca fiecare scenă, pentru a se exprima clar, să fie compusă printr-o tehnică și un procedeu special. Ariane Mnouchkine respinge

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

şi ea ideea unei monotone şi superficiale unităţi stilistice. Scenele se succed rapid. Odată, cu o ironie la adresa dispoziţiilor alegorice ale epocii, cînd Marat apare cu o fată în braţe, Patria bolnavă, altădată caricaturizînd curtea prin păpuşi uriaşe (inspirate din *Bread and Puppet*). Într-o scenă, cu mijloace simple, se evidenţiază legi istorice şi sociale: cîţiva sclavi negri fug şi vor să se alăture veseliei generale, dar burghezii declară inviolabilitatea proprietăţii, retrimiţîndu-i proprietarilor. Ironia atinge intensitatea grotescului în ultimele momente, cînd nobilii îşi aruncă hainele, femeile pe o scenă, bărbaţii pe alta, iar apoi se roagă cu mîinile fîlfîind şi gemînd melodramatic. Aristocraţia nu se desprinde din regimul unui patetism de operă. Burghezii suportă un alt tratament critic, dar la fel de violent. Ariane Mnouchkine nu iubeşte aici decît poporul francez. În final, Marat halucinat traversează scena teoretizînd soluţia salvatoare: starea de revoluţie continuă.

1789, balansînd între frescă şi poem, între pamflet şi odă, demonstrează extraordinarul talent al unei regizoare, chiar dacă nu întotdeauna şi profunzimea ei.

Un grup mai puţin cunoscut din Amsterdam, *Scarabee*, sub conducerea nu a unui om de teatru, ci a unui grup de plasticieni, a fost una din surprizele festivalului. Dispozitivul scenic extrem de inventiv utilizînd jocurile unui sistem de jaluzele, asigură succesiunea scenelor. Cînd jaluzelele se închideau se forma un ecran, tot ca ecran serveau şi actorii îmbrăcaţi în imense costume albe, cu sugestii de robot sau cosmonaut. Jocurile de lumini colorate violent, proiecţiile continue, cu surprinzătoare imagini şi desene, formau baza spectacolului. Se observă preeminenţa acordată dimensiunii vizuale. Pe audiofoanele lor spectatorii puteau alege între două canale, pe care se transmitea ori muzică, ori poeme. Intenţia acestui neobişnuit spectacol urmărea să atace mecanizarea vieţii, indiferenţa oamenilor în faţa marilor probleme ale lumii. Proiecţia finală îi ilustrează precis atitudinea: apare o farfurie plină de clătite pe fiecare dintre ele proiectîndu-se succesiv cîte o tăietură de ziar amintind o gravă problemă mondială. Pe această imagine se pune apoi mazăre, brînză, suc de roşii, şi clătita e scoasă cu o furculiţă; pe următoarea clătită se repetă aceleaşi gesturi. Metaforic şi vizual, spectacolul olandez a fost o apariţie specială.

Din intenţia BITEF-ului de a fi, într-adevăr, o panoramă a « formelor libere » azi el s-a extins şi asupra Asiei, invitînd trupa japoneză Tenjo-Sajiki cu piesa lui Terayama *Jashumon*. Intrarea în sală era spectaculoasă. Fum, rîsete stridente în nesfîrşite cascade, fiinţe misterioase mişcîndu-şi ameninţător săbiile. Trebuia fără îndoială să accedem în teritorii necunoscute, fascinante şi periculoase. Spectacolul se susţine pe un continuu balans între utilizarea unor elemente de cruzime, a unor procedee tehnice din teatrul tradiţional şi percutante soluţii moderne. Trama provine din vechi legende nipone fiind povestită ori cu mişcarea solemn-spectaculoasă a *Nô*-ului ori cu tehnica de Bunraku, muzica amesteca ritmuri seculare cu altele *beat*. Manipulatori îmbrăcaţi în negru conduc întreaga acţiune mişcîndu-i pe actori. În final, o imagine extrem de profundă ne scoate din destinul eroului Yamataro, pentru a ne plasa într-o discuţie despre condiţia interpretului. Actorii se revoltă şi se eliberează de manipulatori printr-o luptă violentă, în care se utilizează din nou stroboscopul pentru a intensifica efectele.

Trupa japoneză obţinea un amestec viu între o tradiţie puternică şi noile probleme de limbaj teatral.

Trupa sovietică *Maiakovski* a prezentat *Înfrîngerea* de Fadeev, spectacol de curînd aplaudat şi la Bucureşti.

Teatrul Naţional cu *Regele Lear*, contradictoriu apreciat, a determinat discuţii vii, fiind, ca şi la Bucureşti, ocazia unei polemici. De fapt, prin aceasta se probează interesul.

https://biblioteca-digitala.ro

A dat *BITEF*-ul un răspuns? Absurdă întrebare. Aici s-au marcat cîteva puncte distinctive.

De la regimul omogen tragic al lui Grotowski și al *Living*-ului, se trece acum către modularea contrastantă a registrelor, cu preferință către comicul grotesc. Iovan Cirilov remarcă și « atitudinea neobișnuită în fața personajului și a metodei clasice de elaborare a caracterului, fie pentru că personajul e lipsit de consistență, fie pentru că actorul joacă o suită de roluri diferite, sau mai mult pentru că el nu este de loc preocupat de problemele personajului ». Textul, de cele mai multe ori, nu reprezintă decît o schemă de situații teatrale provenind dintr-un proces de creație colectivă. Același tip de creație se practică și la nivelul spectacolului.

Spațiile de joc se diversifică permanent, sala tradițională fiind insistent evitată. Teatrul încercînd să restabilească dialogul direct cu oamenii, pleacă în căutarea lor, și nu-i mai așteaptă seniorial într-un palat somptuos.

https://biblioteca-digitala.ro

pag. 179: OPEN THEATRE — moment din spectacolul « *Mutații-Terminal* »

pag. 181: Scenă din spectacolul cu HAMLET al « *Atelierului 212-Belgrad* »

pag. 18 3: Scenă din spectacolul japonez JASHUMON realizat de trupa « *Tenjó-Sajiki* »,

pag. 184: Imagine din piesa "MARTIN LUTHER SI THOMAS MÜNZER" de Dieter Forte, la *Thalia-Theater* din Hamburg.

https://biblioteca-digitala.ro

ILEANA BERLOGEA

IMPRESII DESPRE TEATRUL VEST-GERMAN

Era pe la începutul lunii iulie anul trecut cînd malurile Rinului sînt învadate de verdele crud al ierbii iar anul universitar își trăiește sfîrșitul, luptînd anevoie cu soarele și amfiteatrele golite. Asistam la unul dintre ultimele seminarii ale profesorului Rolf Badenhausen, conducătorul Institutului de Științe teatrale din Köln, ascultînd referatul unui student despre teatrul revoluționar al anilor 1918—1924. Referentul opunea începutul entuziast și glorios al lui Piscator situației actuale din teatrul german în care protestului îi sînt lăsate doar scenele minore, cluburile mărunte sau... accidental colțuri de stradă...

Am încercat să revăd cu ochii lui, cele peste șaizeci de spectacole pe care le aveam în amintire și cărora nu le puteam reproșa nimic, cu atît mai mult cu cît cea mai mare parte dintre piese aparțineau lui Ibsen, Molière, Tolstoi, Gorki, Osborne, Aristofan, Gogol, Wedekind, Ödön von Horvath, etc . . . Și pînă la urmă i-am dat oarecum dreptate. Văzusem mult, văzusem multe lucruri frumoase, dar anevoie am auzit glasul contemporaneității, în tot cazul infinit mai palid, decît în referatul lui studențesc.

Actorului german îi place să rostească cuvîntul tare, răspicat, limpede. Îi place să-l transforme în pumnal, în sabie, să se lupte cu ajutorul lui, parînd lovituri într-o pătimașă încleștare menită să-i aducă victoria sau prăbușirea. Apelează și la alte mijloace de expresie, la gest, mimică, la relația activă cu ceea ce îl înconjoară, la sugestive comunicări cu partenerul ; toate sînt însă subordonate cuvîntului, forței lui de a deschide orizonturi, obligînd la atitudini bine precizate.

Năvalnicele pledoarii ale *Sturm und Drang*-ului, învolburatele monologuri ale lui Kleist, patetismul militant, agitatoric, supradimensionarea expresionistă au făcut din scena germană tribuna cuvîntului, arena de luptă a ideilor, dînd totodată actorului conștiința că numai prin el ideea se transformă în intonație mobilizatoare.

Pînă și decorul, voit de Max Reinhardt impresionant, n-a fost decît un factor de echilibru, mijloc de domolire a cuvîntului. Chiar dacă în secolul trecut rostirea lui a presupus vestmîntul elaborat al elocvenței, podoaba prelucrată a gamelor a dispărut, lăsîndu-i însă vibrația înaltă și bine tensionată care-l ajută să treacă cu ușurință peste rampă.

Din aprilie și pînă în iulie, am avut prilejul să cunosc un agitat sfîrșit de stagiune, cu tot ceea ce el a adus mai discutabil dar și mai interesant pe cîteva dintre marile scene ale Germaniei Federale, de la « Kammerspiele » din München pînă la « Thalia Theater » din Hamburg. Am cunoscut în bună parte și frămîntările din ca bine și aplauzele publicului, ascultînd totodată și glasul celor tineri, mai cu seamă

https://biblioteca-digitala.ro

al studenţilor de la secţiile de Ştiinţa Teatrului de pe lîngă Universităţile din München şi Köln, vibrînd nerăbdători la gîndul creerii unui teatru plin de frămîntările agitatei noastre contemporaneităţi.

Dorinţa de a schimba ceva se simte în aer, în neliniştea directorilor de teatru, în tonul nemulţumit al criticilor, în încercările naive ale teatrului de stradă. Pînă şi mult discutatul caz « Heinar Kipphardt », conflictul dintre fostul dramaturg al lui « Kammerspiele » din München şi autorităţile oraşului, n-a fost altceva decît un pion al uriaşei partide de şah, jucată de teatrele germane în strădania lor de a găsi modalităţi potrivite cu dinamica actuală a urcărilor şi a coborîrilor.

Spre deosebire de alte ţări, criza lipsei de public se simte mai puţin. Sălile continuă să fie pline, iar teatrele mari adevărate lăcaşuri de cultură, datorită mai cu seamă piesei clasice, prezentă mai mult decît oriunde.

Dar scena nu trăieşte numai prin pioase reconstituiri ci mai cu seamă prin ecoul emoţionant şi provocator al contemporaneităţii. Capodopera consacrată este o sabie cu două tăişuri, act de cultură dar şi evaziune din vălmăşagul atitudinilor imediate.

Şi căutările îi frămîntă în egală măsură pe creatori ca şi pe spectatori ; barometrul cel mai bun fiind poate interesantul « Happening » intelectual prezentat la Frankfurt, în sala mică de la « Städtischen Bühnen », *So ein Theater !* de Cristoph Derschau. Discuţia imaginară dintre un jurnalist, un director de teatru, un regizor şi doi actori, alcătuită din fragmente surprinse cu cele mai felurite prilejuri, a apărut publicului ca perfect adevărată, îndemnîndu-l la răspunsuri, la completări spontane şi îndrăzneţe.

Dublat, triplat, multiplicat, el poate fi găsit în cele mai variate forme la trupele semidiletante de tineri, care încearcă cu disperată fervoare să regăsească vitalitatea revistelor agitatorice din vremea debutului lui Erwin Piscator, al lui Ernst Busch şi a premierelor lui Toller. Impresionante sînt eforturile, chiar dacă pînă acum rezultatele nu au nimic din percutanţa şi prestigiul obţinute de generaţia anilor douăzeci. Eroii expresioniştilor aveau grandoare chiar şi atunci cînd nu ştiau contra cui luptă ; dacă erau doar simple întruchipări ale unei stări sufleteşti, conţineau, în ciuda linearităţii lor, forţa viitoarelor explozii.

Grupele teatrale de stradă « Schwartze Katze » din Hamburg, « Kreuzberger Strassentheater », « Industrietheater Rhein-Ruhr » îşi caută cu înfrigurare publicul, încercînd să-i vorbească despre cele mai actuale probleme, despre exploatarea capitalistă, despre greve, inflaţie, războiul din Vietnam, necesitatea de a crea o nouă societate şi noi relaţii între oameni, reuşind în parte atunci cînd se adresează unui grup precis, fie muncitoresc, fie studenţesc, dar eşuînd cînd merg la întîmplare.

Influenţa « Living »-ului, ritualul gesturilor cultivat de « La Mama », improvizaţia mai mult sau mai puţin stăpînită îşi spun din plin cuvîntul în descoperirea limbajului şi a formelor teatrale cultivate de aceste trupe. Dar, şi aici începe în bună măsură drama lor, actorului german nu-i este suficient desenul plastic sau contorsionarea torturantă a trupului, nu-i este îndeajuns strigătul sfîşietor sau cîntecul melopeic. Dur, rece, raţional, el este ispitit să mărească încărcătura sonoră sau plastică şi de aceea are nevoie de cuvînt, de nepreţuitul ajutor al poetului. Şi teatrul de stradă german încă nu şi-a găsit poetul. Există cîteva texte, scurte, agitatorice, printre care putem aminti *Die Auseinandersetzung* de Gerhart Kelling, prea puţin însă pentru a zgudui şi prea puţin pentru a crea, convingătoare, chemarea viitorului.

Îndrăzneala şi lipsa lor de conformism au avut marele merit de a molipsi şi teatrele mari. Tinereţea lor vibrîndă, spiritul contestatar, revolta, fie ea şi anar-

https://biblioteca-digitala.ro

hică, împotriva societăţii de consum, care pune înaintea omului obiectele şi rentabilitatea, a pornit să cucerească scenele profesioniste, scoţîndu-le din amorţire, corectitudine, îngheţată perfecţiune.

Fantezia regizorală a luat-o chiar înaintea textului, îmbogăţind sensul cuvintelor în unele încercări care au adus spiritul agitatoric al teatrului de stradă pe scena oficială. Şi n-a fost nici o surpriză pentru mine faptul că pe fundalul dinamic al disputelor provocate de *Ring von Nibelungen* prelucrat de Christian Enzensberger şi Ulrich Heinsing după Richard Wagner, *Sfîrşitul Partidei* de Samuel Beckett a căzut la « Rezidenz Theater. »

Pesimistul irlandez a cunoscut multe succese remarcabile în Germania şi piesele lui, mai ales acelea în care ironia atinge sarcasmul demascator sînt jucate cu frecvenţă. Greşala regiei (Urs Jenny) n-a constat în alegerea piesei, ci în tratarea ei, în prezentarea ei ca o metaforă a definitivei şi iremediabilei alienări a omului. Setea unei absolute şi desăvîrşite singurătăţi, dezgustul faţă de viaţă încă n-au pătruns pe scena germană, mult prea legată de spiritul lui Goethe şi Schiller, de miturile lui Bertoldt Brecht, de patetismul expresionist.

În *Ring von Nibelungen* se simt influenţele imediate ale teatrului de stradă, poate într-o oarecare măsură şi bucuria împlinirii unor deziderate rămase însă în sfera abstracţiunilor pentru semidiletanţi, dar pot fi sesizate şi tradiţiile lui Erwin Piscator, idealul unui teatru politic formulat cu atîta limpezime de cunoscutul om de teatru.

În bună măsură ele au fost acelea care au făcut ca teatrul absurd să aibe destul de puţini adepţi printre scriitorii germani din ultimele două decenii. Peter Handke sau Günther Grass sînt denumiţi uneori « absurzi », dar opera lor conţine mai degrabă burlescul gargantuelic al lui Hanswurst şi Kasper decît ironica parabolă a lipsei de comunicare între oameni din *Cîntăreaţa cheală* de Eugen Ionescu.

Un oraş întreg, ba chiar şi o ţară pot fi răsturnate de misterul lui *Mugnog*, tratare optimistă, tinerească, poetic suprarealistă a « seriozităţii » oamenilor mari, iată o variantă pentru copii a teatrului absurd în *Mugnog* de Rainer Hochfeld, jucată la « Theater der Jugend » din München, sau o alta, de data aceasta pentru maturi, — *Tutelatul vrea să devină tutore*, undeva la sat, într-o viziune breugheliană cu ţărani vicleni şi prostănaci. *Das Mündel will Vormund sein* de Peter Handke, jucată de Salvatore Poddine şi Helfrid Foron la Tübingen « Zimmertheater », conţine elementul afirmării drepturilor omului şi a luptei lui pentru demnitate în cea mai paradoxală caricatură.

Absurdul burlesc al lui Peter Handke are origini chiar mai vechi decît Hanswurst, venind din farsa de carnaval şi din glumele grosolane ale Asociaţiilor de bărbaţi din lumea păgînă, constituind o caracteristică a culturii germane tot atît de autentică ca şi respectul adevărului care stă la baza teatrului documentar al lui Peter Weiss.

De o parte Peter Handke, de cealaltă Peter Weiss, generozitatea şi primejdia glumei, severitatea şi seriozitatea tratării faptului de viaţă şi a experienţei trăite, iată polii între care se înscrie dramaturgia germană contemporană. Enunţarea lor nu ne spune însă nimic deoarece nu dezvăluie adevărata dramă a acestui teatru care cunoaşte existenţa unui mare număr de teatre obligate să-şi alimenteze repertoriile cu piese străine deoarece creaţia naţională este extrem de limitată. Cu excepţia lui Peter Weiss, pe jumătate suedez, după cum afirmă singur, mai întîlnim doar cîteva nume, Günther Grass, Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Henkel, Wolgang Bauer, Rolf Hochhuth, fiecare dintre ei autorul cel mult al unei singure piese bune.

Poate de aceea, debutul dramatic al lui Dieter Forte din acest an a fost salutat cu atîta entuziasm. *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchal-*

https://biblioteca-digitala.ro

tung, a fost considerat ca cel mai de seamă eveniment din ultimii ani. De la *Vicarul* lui Rolf Hochhuth, teatrul german n-a mai cunoscut bucuria marelui cuvînt care se cere imperios rostit. Jucată pentru prima dată la 4 decembrie 1970 la Basel, piesa a fost reluată în martie, anul trecut, la « Thalia-Theater » din Hamburg şi la « Freie Volksbühne. » Am văzut cele două variante scenice; a vorbi numai despre ele e incomplet, deoarece, odată cu începutul noii stagiuni, încă douăsprezece teatre, bună parte dintre ele realizîndu-şi chiar intenţiile, au anunţat că pun în scenă lucrarea lui Dieter Forte: « Landestheater » din Darmstadt, « Badisches Staatstheater » din Karlsruhe, « Theater der Stadt » din Baden-Baden, « Schauspielhaus » din Nürenberg. Ce admirabilă întrecere în descoperirea de noi soluţii, pentru dezvăluirea legăturilor dintre interesele materiale şi procesul de elaborare al noilor religii!

Lucrarea lui Dieter Forte pare a concentra în ea tot ceea ce teatrul din R. F. a Germaniei are mai bun în el, tratarea liberă, îndrăzneaţă, lucidă, lipsită de iluzii a istoriei, respectul adevărului, un decor convenţional, două podiumuri şi două mese, lăsînd liberă şi neînfrînată fantezia regizorală, optzeci de scurte secvenţe cu o desfăşurare dinamică, cinematografică, în care împăraţi, bancheri şi revoltaţi discută în limbajul vremii lor, dar cu sensurile epocii noastre. Şi totuşi această piesă are şi slăbiciunile acestui teatru: incapacitatea de a merge pînă la capăt cu apelul revoluţionar, şi fuga în trecut.

La Hamburg scena a fost imperiul apelor verzi, jocul mişcător a trei podiumuri acoperite rînd pe rînd de faldurile draperiilor (scenografia Harold Waistnage) în timp ce la « Freie Volksbühne » (decoruri Bert Kistner), un alb şi metaforic hol de bancă modernă impersonală, cu zece uşi turnante prin care pătrundeau toţi eroii reformei şi ai războiului ţărănesc german, pentru a calcula veniturile şi pierderile.

Secvenţele au ritmul trepidant al vieţii din zilele noastre şi claritatea unei rafinate demonstraţii matematice, în care se întretaie interesele bancherilor şi lupta maselor de oameni flămînzi. Cortina se ridică în timp ce pe scenă trec manifestînd studenţii, în frunte cu Thomas Münzer. Din martirul războiului ţărănesc german, Dieter Forte şi-a făurit cel de al doilea erou al piesei, dar acest lucru n-a fost valorificat în spectacolele amintite. Lui Münzer îi lipsesc la început cuvintele, deoarece crede în Luther, la urmă însă ar trebui să se audă numai glasul lui, cu atît mai mult cu cît îi aparţine adevărul: « Toţi sînt egali. Toate bunurile aparţin celor mulţi şi trebuie date oamenilor. Puterea trebuie dată poporului . . . Au avut prea multă răbdare oamenii . . . Trebuie să-i unim pe ţărani, muncitori şi orăşeni. Să nu mai fie nimeni singur . . . Trebuie să făurim o nouă societate. Fiecare va primi în ea ceea ce îi face trebuinţă . . . Proprietatea trebuie să fie colectivă. Vom munci împreună ». Cuvintele lui Thomas Münzer trebuie să acopere frazele pompoase ale lui Luther, distrugînd totodată şi forţa lui Iacob Fugger, pentru care fabricarea religiilor sau a împăraţilor nu este decît o problemă de timp şi bani. Or, tocmai glasul lui nu l-am auzit suficient în înscenările amintite. Draperiile de

https://biblioteca-digitala.ro

la « Thalia Theater » au înăbuşit vocea lui Heinz Trixner iar la « Freie Volksbühne», Peter Fitz a fost prea tînăr, prea firav, pentru a-l acoperi pe Hans Dieter Zeidler, masiv şi roşcovan interpret al jovialului şi abilului Luther, sau inteligenţa mefistofelică dată de Peter Mosbacher lui Jacob Fugger. O prea mare încredere în forţa banului sau, pur şi simplu, o prea mare teamă în faţa puterii lui s-a desprins din tratările regizorale ale lui Meisel şi Hansjörg Utzerath. Nu vreau să afirm că Dieter Forte este un scriitor revoluţionar. Îi lipseşte certitudinea dată de autentica cunoaştere a mecanismului social, încrederea în posibilităţile omului de a-l stăpîni, dar a creat un text în care Thomas Münzer poate fi opus cu limpezime lui Luther, prezentat, poate pentru prima dată ca o unealtă, creaţie a împrejurărilor şi intereselor la care s-a adaptat plin de ambiţie şi o egoistă şi exagerată plăcere de a se auzi pe sine.

Revoluţia ţărănească este înfrîntă în final, dar Thomas Münzer ştie care sînt adevăratele cauze şi cuvintele lui sînt ca un avertisment pentru viitor. Poate sensul celor spuse de el va fi mai limpede în noile montări, împlinindu-se astfel acel sens transformator al teatrului pe care trupele de stradă nu sînt capabile să-l aducă iar cele profesioniste nu au curajul.

De curînd, teatrele germane au mai căpătat un text, caracterizat prin poezie şi îndrăzneală ; este vorba de noua lucrare a lui Peter Weiss, *Hölderlin*, care, alături de *Martin Luther & Thomas Münzer*, va prilejui fără îndoială multe seri de satisfacţii şi reflexii, de artă şi dispute, de stringentă meditaţie pe marginea destinului contemporan.

Actorul dispare îndeobşte pentru spectator, rămînînd doar eroul care i-a îmbrăcat ca într-o magică metamorfoză chipul şi asemănarea. Interpretul german rămîne însă tot timpul el însuşi, prezenţă bine conturată; între el şi public interpunîndu-se însă mai mult decît oriunde cuvîntul, obligîndu-te să-l primeşti conştient şi lucid, disecîndu-i sensurile, acceptîndu-i actul de cunoaştere oferit. Distanţarea de care vorbeşte Brecht, mi s-a părut mai puţin o contribuţie originală a marelui om de teatru şi mai mult o necesitate a acestui actor care există despicînd cuvîntul, transformîndu-l în susţinătorul ideilor lui.

Trăindu-şi existenţa între eroul de esenţă faustiană şi Kasperl, teatrul german este ameninţat cu prăbuşirea atunci cînd îşi pierde armătura luptei de idei.

Pentru moment există Peter Weiss şi Dieter Forte, dar salvarea este iluzorie dacă nu apar şi continuatorii . . .

https://biblioteca-digitala.ro

RADU GHECIU

EDGAR VARÈSE
sau
aventura tehnologică a muzicii

« Visez instrumente noi, supuse gîndirii mele şi care, prin contribuţia lor la făurirea unei lumi de sunete în întregime nouă şi cu totul nebănuită, să poată răspunde exigenţelor ritmului meu interior ».

EDGAR VARÈSE — iunie 1917

« Pilda trecutului nu trebuie să servească tinerilor decît pentru a-i ajuta să ţîşnească liberi către viitor. Fie ca ei să-şi aducă totdeauna aminte că fiecare inel din lanţul tradiţiei a fost făurit de un revoluţionar ».

« Văd mult romantism în Webern care este socotit foarte abstract. Văd mult romantism la Paul Klee. Există romantism la orice artist care se exprimă într-un mod individual ».

EDGAR VARÈSE — decembrie 1956

Leonard Bernstein a spus cîndva (vorbind despre Beethoven): « orice mare compozitor eliberează muzica de previzibil ». Previzibilul, mişcarea continuă (fie ea şi sub formule combinatorii inedite) în perimetrul limitat al unui inventar de structuri sonore acceptate prin consensul propriu epocii şi spaţiului geografic — obsesie opresivă, deşi latentă, a oricărui spirit cu adevărat creator ! A devenit aproape un loc comun a spune că maeştrii timpurilor trecute nu erau cîtuşi de puţin stăpîniţi de ideea inovării necesare, ţîşnirea spontană a geniului exprimînd elocvent prin muzica însăşi ceea ce astăzi, prea adeseori, este exprimat criptic, pedant şi mai ales paramuzical într-o voluminoasă literatură explicativă anexată partiturilor. Într-adevăr, niciodată compozitorul nu a fost într-o asemenea măsură dublat de un teoretician şi propagandist al propriei creaţii ca în acest veac, martor, şi în muzică, al atîtor experienţe, speranţe şi dezamăgiri. Această constatare, care datează de mult nu schimbă desigur o stare de fapt: angajată într-un patetic pariu cu imposibilul, muzica profesionistă a timpului nostru, succesoarea unei vechi tradiţii, îşi caută orizonturi noi.

În 1950, cînd Edgar Varèse a fost invitat să ţină la Darmstadt un curs de compoziţie, tinerii muzicieni au descoperit în emigratul din America, vîrstnic atunci de 65 de ani, un congener: Edgar Varèse visa de treizeci de ani instrumente noi şi o nouă muzică, lărgirea cîmpului şi a spaţiului sonor, apariţia unei arte capabilă de a exprima total sufletul omului modern.

https://biblioteca-digitala.ro

Viaţa lui Edgar Varèse este făcută din lungi tăceri, din vizionare profeţii rostite în pustiu şi din opere puţine înălţîndu-se dramatic, neînţelese. Peste toate, a venit tîrzia recunoaştere din ultimii ani de viaţă, cînd necunoscutul singuratec deveni şef de şcoală şi « clasic în viaţă ». În lunga existenţă a lui Edgar Varèse este cuprinsă una dintre cele mai complete mărturii asupra muzicii contemporane. Este poate singurul mare compozitor care a fost partenerul spiritual al lui d'Indy, Debussy, Richard Strauss, Mahler, Busoni şi, o jumătate de secol mai tîrziu, al unor Stockhausen, Berio, Boulez, Xenakis. Varèse a fost avangarda întruchipată, spiritul de investigaţie tenace, dăruit cu o mare putere de sacrificiu şi de restrîngere şi cu o incredibilă capacitate de a aştepta « ora înstelată » a existenţei sale: momentul în care tehnologia i-a putut da instrumentele cerute, *presimţite* de intuiţia artistului ajuns — din punctul său de vedere — la frontierele muzicii.

Această curbă extraordinară îşi situează punctul iniţial în acel Paris efervescent al începutului de veac, unde Varèse se formează la severa *Schola Cantorum* şi la Conservator, ca discipol al lui Vincent d'Indy, Albert Roussel, Charles Widor şi Charles Bordes. Mai tîrziu se fixează la Berlin unde rămîne pînă în 1914. În 1915 pleacă în Statele Unite ale Americii cu intenţia de a rămîne acolo trei luni. A rămas pînă la sfîrşitul vieţii.

Întîmplarea, venind în întîmpinarea necruţătoarei autoexigenţe a compozitorului sub forma unui incendiu care i-a distrus la Berlin aproape toate lucrările de tinereţe, face ca prima operă cunoscută a lui Varèse să dateze din 1920: este « Americi » vastă simfonie pe care compozitorul o considera « nu atît descrierea unui loc geografic, ci mai degrabă simbolica descoperirilor unor lumi noi pe pămînt, în spaţiu sau în domeniul cunoştinţelor omeneşti ». Operele deceniului următor — « Ofrande », « Hyperprism », « Octandru », « Integrale », « Arcana », « Ionizaţie » prelungesc în modalităţi sonore variate această caracteristică atitudine faţă de sensul artei. Varèse explorează febril resursele sonore ale instrumentelor, mergînd spre o lărgire fără precedent a spectrului timbral. Amplificarea percuţiei este numai unul dintre aspectele frapante ale acestei adevărate orgii timbrale: 16 instrumente în « Americi » şi tot atîtea în « Hyperprism » (a cărui durată de execuţie este de numai 4 minute) 17 în « Integrale », 35 în « Arcana », 37 în piesa scrisă exclusiv pentru instrumente de percuţie « Ionizaţie » (durata de execuţie 5 minute) etc.

Cu toate acestea, la începutul deceniului al patrulea, Varèse pare să fi atins limita explorărilor extensive ale domeniului sonor. De aceea, încă din 1927, apoi în 1931 şi 1933 proiectează construirea unui « laborator muzical » destinat să producă « sunetul organizat » (termen pe care compozitorul îl prefera celui tradiţional — muzica — socotindu-l insuficient definit) dincolo de limitele pe care instrumentele manufacturate — sau vocea — le pot atinge.

Totodată, ritmul creaţiei încetineşte. În 1934 apare « Ecuatorial », pentru voce de bas şi orchestră, scrisă pe textul unei străvechi invocaţii a populaţiilor Maya, aşa cum apare în *Legendele Guatemalei* de Miguel-Angel Asturias. Fernand Oulette, primul biograf al lui Varèse, vede în « Ecuatorial » expresia angajamentului politic al muzicianului: « În momentul în care atîţia oameni suferă de pe urma « marei crize » Varèse este atras de acest text care redă oamenilor adevăratul sens al valorilor. Alegerea acestui text capătă semnificaţia unei revolte împotriva universului roboţilor şi împotriva puterii rechinilor finanţei ». [1]

« Densitate 21,5 » pentru flaut solo (1936) este martorul tragic al îndelungatei însingurări în care muzicianul, ajuns în acel moment al termenul experienţelor posi-

---

[1] F. Oulette — Edgard Varèse — Seghers 1966

https://biblioteca-digitala.ro

bile, avea să se retragă. O singură încercare, nefinalizată, în cei 15 ani care urmează: « Spaţiu » — simfonie proiectată în trei părţi pentru cor şi orchestră. Colaborînd cu André Malraux, muzicianul, care luase poziţie activă în favoarea republicanilor spanioli, intenţiona să facă din « Spaţiu » expresia artistică explicită a opţiunilor sale politice.

Reîncepe să lucreze abia în 1950, abordînd partitura unei lucrări noi: « Deşerturi ». Ce înseamnă acest titlu? Despre ce deşerturi este vorba? Ne răspunde compozitorul, făcînd într-o singură frază, raccourci-ul dramaticei sale experienţe de viaţă: « Despre toate deşerturile pe care omul le străbate sau le poate străbate, deşerturi fizice, cele ale pămîntului, mării şi cerului, ale nisipului, zăpezii, ale spaţiilor interstelare sau ale marilor oraşe dar şi cele ale spiritului, acel îndepărtat spaţiu lăuntric pe care nici un telescop nu-l poate descifra şi în care omul este singur ». Pentru prima oară, partitura cuprinde alături de părţi instrumentale « tradiţionale », interpolarea a trei secţiuni alcătuite din sunete « brute », înregistrate într-o uzină din Philadelphia. Varèse dispune acum de instrumentul pe care îl aştepta de peste trei decenii şi a cărui absenţă i-a impus lunga « traversare a deşertului » dintre 1936 şi 1950: înregistrarea pe bandă magnetică.

Deceniul 1950—1960 este martorul marelui avînt al muzicii electronice şi concrete visată dintotdeauna de Varèse. La sfîrşitul acestui deceniu compozitorul septuagenar are posibilitatea de a-şi realiza deplin aşteptările în « Poemul electronic », înregistrat pe bandă de magnetofon între septembrie 1957 şi aprilie 1958 în studiourile Philips, pentru a sonoriza la Expoziţia Universală de la Bruxelles pavilionul acestei case de discuri conceput de Le Corbusier şi realizat de discipolul acestuia, arhitectul şi muzicianul Yannis Xenakis. Materialul sonor este alcătuit aici din sunete de orgă, clopote şi o infinitate de semnale produse prin mijloace electronice, totul retopit într-un univers de sunete nou, strălucitor, a cărui stranie şi fascinantă putere de atracţie apare umanizată prin neaşteptata apariţie a vocilor. În ultima sa operă terminată, Varèse părea să fi atins mult căutatele tărîmuri noi ale muzicii. Încă din 1920 el afirmase: « Viteza şi sinteza sînt caracteristicile epocii noastre. Avem nevoie de instrumente ale secolului al XX-lea care să ne poată ajuta să exprimăm acestea în muzică ». Dar maxima concentrare de evenimente pe o durată dată, sinteza timbrurilor ducînd la crearea de timbruri noi, realizarea riguros controlată a spaţialităţii, tot ceea ce electronica a dat muzicii îmbogăţind într-adevăr domeniul sonor, împlineşte oare visul lui Varèse care era, dincolo de instrument, acela de a marca o atitudine, reluînd într-un vocabular adecvat dialogul artistului cu epoca sa? Rămîne de văzut.

Astăzi, singuratecul Varèse face figură de precursor şi numele său este evocat cîteodată alături de cele ale bruitiştilor italieni Marinetti şi Russolo (deşi Varèse a polemizat direct în 1917 cu mişcarea futuristă, formulîndu-şi idealul propriului univers sonor) sau de cel al experimentatorului german Jörg Mager, ale cărui cercetări au fost brutal sufocate sub regimul hitlerist; Varèse a avut şansa de a putea finaliza. În ultimele două decenii, explorarea domeniului sonor, mergînd fie în sensul muzicii concrete — cum numeşte Şcoala de la Paris (Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Michel Philippot, Luc Ferrari şi ceilalţi de la serviciul de cercetări al Radioteleviziunii franceze) metamorfozarea sunetului brut — fie în sensul creerii pe cale pur electronică a obiectelor sonore, pe care o cultivă cu precădere marile studiouri de la Köln (Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur şi alţii) Milano (Luciano Berio) din unele universităţi nord-americane (Ussachewsky şi Luening la Columbia) precum şi alte centre ştiinţifice sau organisme de Radioteleviziune, au cunoscut, la nivelul purei cercetări, incontestabile succese, cu aplicări reuşite în ilustrarea muzicală a unor pelicule cinematografice, emisiuni de radio şi televiziune,

https://biblioteca-digitala.ro

în spectacolele teatrale, de balet, sau de altă natură. După peste două decenii de experienţă şi creaţie riguros controlată, muzica electronică şi concretă este — în creaţiile reuşite ale genului — un factor asociativ cu apreciabilă forţă de sugestie. Mai greu este a afirma, cel puţin pînă în prezent, vigoarea compoziţiilor electronice ca fapte de artă autonome, imputabilă fiind, aşa cum s-a mai observat [1], o precipitată « uzură morală » a noilor simboluri ducînd paradoxal, pe măsura lărgirii metodelor de producere a sunetului, la o sărăcire a expresiei timbrale, la dificultatea de a susţine compoziţia pe durate mari sau medii, în ultimă analiză la o deprimantă impresie de identitate a operelor produse de diferiţi autori şi la incapacitatea acestei muzici de a amorsa marele public pentru a stabili comunicarea pe care Varèse a căutat-o totdeauna: « Trebuie să te afli în contact cu publicul. Eu cred în public dar mă tem de prejudecăţile intermediarilor, ale celor care declară: trebuie să-i dai publicului ceea ce îi place ». Din punctul său de vedere, despre muzică se putea spune ceea ce Samuel Becket a spus despre Proust: « Proust nu făcea nici o încercare pentru a despărţi în artă forma de conţinut. Una era concretizarea celeilalte — descoperirea unei lumi ». « A revela o lume nouă este esenţa creaţiei în orice artă », conchide Varèse [2].

Mărturiile compozitorului asupra căutărilor sale sînt numeroase. Clarviziunea premonitorie — tangentă, în momentul formulărilor, cu domeniul *science-fiction* — este tot atît de impresionantă ca şi consecvenţa cu care compozitorul îşi formulează cererile în faţa tehnologiei.

22 de ani după ce vorbise despre acele « instrumente noi, supuse gîndirii mele », Varèse reia ideea în seminarul de studii muzicale de la Princeton, spunînd: « Deoarece vreme de atîţia ani am militat în favoarea instrumentelor noi cu ceea ce a putut să apară drept un zel fanatic, am fost acuzat că aş cere suprimarea tuturor instrumentelor muzicale şi chiar a executanţilor. Aceasta este o exagerare. Noul nostru mijloc de eliberare — electronica — nu urmăreşte înlocuirea vechilor instrumente muzicale, pe care noi, compozitorii, vom continua să le întrebuinţăm. Electronica este un element suplimentar şi nu exclusiv în arta şi ştiinţa muzicii. Patrimoniul muzicii occidentale este atît de bogat şi de variat tocmai pentru că vechilor instrumente li s-au adăugat fără încetare altele noi.

Cu toată importanţa pe care trebuie să o acordăm acesteui mijloc de expresie nu trebuie să aşteptăm din partea maşinii nimic. Ea nu ne poate da decît ceea ce îi cerem. Principiile muzicale rămîn aceleaşi, indiferent dacă compozitorul scrie pentru orchestră sau pentru bandă de magnetofon. Ritmul şi forma rămîn problemele cele mai importante şi aceste două elemente muzicale sînt în general cele mai prost înţelese ».

În acelaşi an, 1959, reia ideea în faţa studenţilor universităţii din Carolina de Sud într-o expunere care anticipează nu numai magnetofonul ca mijloc de înregistrare şi de redare ci şi generatorul de sunete, într-un cuvînt laboratorul muzicianului electronist. Concluzia acestui text, publicat sub titlul « Muzica, ca artă şi ştiinţă » este o extraordinară anticipare — mergînd pînă la prevederea noilor sisteme de notaţie muzicală — a ceea ce peste zece ani avea să devină realitate: « Astăzi, cu toate că ştiinţa este în măsură să-l ajute pe compozitor pentru a realiza tot ceea ce era imposibil mai înainte . . . tot ceea ce Bethoven a visat, tot ceea ce Berlioz a bănuit vag . . ., compozitorul continuă să fie obsedat de tradiţii care nu sînt nimic altceva decît limite impuse de predecesori. Compozitorii sînt, ca toată lumea, încîntaţi să poată folosi orice « gadget » pus pe piaţă pentru confortul nostru cotidian. Dar cînd aud sunete pe care nu le poate produce nici o vioară, nici un instrument

---

[1] Vezi şi Radu Stan — Estetica experimentului, în « România literară » din 17. IV. 1959

[2] E. Varèse — Ritm, formă şi conţinut — Conferinţă la Universitatea Princenton în 1959

de suflat sau de percuție al orchestrei, nu le trece prin minte să ceară științei aceste sunete. Și totuși, știința este în măsură să ofere compozitorilor tot ce le-ar trebui.

În ceea ce mă privește, pentru a da expresia concepțiilor mele am nevoie de un mijloc de expresie în întregime nou : o mașină pentru a produce sunetele (și nu numai pentru a le reproduce). În zilele noastre, cu numai cîteva cercetări suplimentare, va fi curînd posibil să se construiască această mașină.

Dacă sînteți curioși să știți ce ar putea să producă această mașină și ce ar fi în afara posibilităților orchestrei, cu actualele sale instrumente, voi încerca să vă explic pe scurt : în prezent orice aș scrie, ori care ar fi mesajul meu, el parvine ascultătorului deformat de « interpretare ». Lucrurile se vor petrece altfel atunci cînd compozitorul își va fi transcris partitura prin mijlocirea unui grafism nou, similar în principiu cu notația seismografică sau oscilografică și va putea, cu colaborarea unui inginer de sunet să transmită această partitură direct mașinii electronice. Apoi, oricine va putea să apese un buton și să asculte muzica întocmai așa cum a gîndit-o compozitorul . . . la fel cum deschizi o carte.

Iată avantajele pe care le aștept din partea unui asemenea nou instrument : eliberarea de sistemul temperat, arbitrar și paralizant; posibilitatea de a obține un număr infinit de cicluri sau, după dorință, de subdiviziuni ale octavei și în consecință formarea oricărei game dorite; o întindere neobișnuită a registrelor în grav și în acut; obținerea unor noi frumuseți armonice prin folosirea unor combinații subarmonice, posibile din acel moment; obținerea oricăror diferențieri de timbre și de combinații sonore; o nouă dinamică, depășind de departe posibilitățile orchestrei actuale; un simț al proiecției sonore în spațiu datorită emiterii sunetelor din unul sau mai multe puncte ale sălii, în funcție de exigențele partiturii; ritmuri încrucișate, fără legătură unele cu altele, tratate simultan sau, pentru a folosi termenul vechi, în « contrapunct », din moment ce mașina va putea să producă numărul de note dorit și orice subdiviziune sau frecțiune a acestuia — totul în unitatea de timp sau de măsură dorită și care prin simplă execuție de către artistul instrumentist nu pot fi obținute ».

În 1937, cu 22 de ani înainte ca cele 400 de difuzoare dispuse în elipsa pavilionului construit de Le Corbusier și Xenakis să fi emis « Poemul electronic », solitarul de la Santa Fe — New Mexico, scria :[1] « Stăpînim în prezent trei dimensiuni ale muzicii : cea orizontală, cea verticală precum și creșterile și descreșterile dinamice[2]. Doresc să-i adaug o a patra dimensiune, proiecția sunetului, care să producă asupra auzului un efect similar cu cel pe care îl resimțim în fața proiecției vizuale; proiectat, sunetul va avea proprietatea de a călători în spațiu ».

La 5 octombrie 1954 Varèse se întoarce la Paris în vederea primei audiții mondiale a lucrării sale « Deșerturi ». Premiera mondială are loc sub bagheta lui Hermann Scherchen la 2 decembrie, dezlănțuind cel mai mare scandal cunoscut într-o sală de concert după cel — acum, făcînd parte din istorie — provocat de baletul lui Stravinski « Sfințirea primăverii ». În aceeași lună, Varèse înregistrează în studiourile Radiodifuziunii franceze o suită de opt interviuri. Interlocutorul marelui compozitor este Georges Charbonnier. Apreciat critic literar și de artă, cu consecvență interesat în toate domeniile culturii de intersectarea artelor cu științele, Georges Charbonier provoacă de-a lungul celor opt convorbiri un dialog strîns și substanțial. Publicat în volum, textul lor[3] constituie probabil cea mai completă mărturie asupra esteticii varèsiene.

---

[1] E. Varèse : «Instrumente noi și muzică nouă» (New Instruments and New Music)

[2] În terminologia uzuală: durata, înălțimea și intensitatea.

[3] Georges Charbonnier — Entretiens avec Edgar Varèse — Ed. Pierre Belfond — 1970

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGES CHARBONNIER

O EPOCĂ PERCUTANTĂ

convorbiri cu EDGAR VARÈSE

GEORGES CHARBONNIER: Sînteți profund marcat de zgomotele civilizației.
EDGAR VARÈSE: Da. Trăiesc în oraș, iubesc atmosfera orașului. Iubesc tot ce cuprinde orașul (nu mi-ar plăcea să trăiesc într-un oraș de provincie !)
G. C.: Omul a creat aceste zgomote ale civilizației.
E. V.: Bineînțeles, dar pentru mine asta este natura.
G. C.: Revenim la o idee veche: omul face natura. Noțiunea de natură s-a lărgit. Este ceea ce permite o mai bună înțelegere a muzicii pe care o scrieți.
Închipuiți-vă un om care n-ar fi cunoscut niciodată altceva decît viața la țară, murmurul rîului, cîntecul păsărilor; acest om ar putea să înțeleagă muzica lui Edgar Varèse ?

E. V.: O mulțime de oameni trăiesc la oraș și totuși nu o înțeleg.
G. C.: Credeți deci că oamenii pot fi sensibili față de muzica dumneavoastră fără a fi înecați în civilizația contemporană, în marile noastre orașe ?
E. V.: Fără îndoială. Am cunoscut negri din Africa Ecuatorială, veniți la mine, care nu cunoșteau nimic din civilizația noastră industrială, indieni, asiatici și alții; toți erau mai sensibili față de muzica mea decît unii albi care au trăit totdeauna la oraș, care au studiat, care sînt deci condiționați.
G. C.: Deci nu este necesar să cunoști civilizația industrială pentru a fi sensibil față de o muzică utilizînd zgomotele acestei civilizații industriale ?
E. V. Nu mai mult decît ar fi nevoie să cunoști viața de la țară pentru a iubi — dacă o iubești — Simfonia *Pastorală.*
G. C.: Deci totul este muzică. Se poate integra în muzică orice ?
E. V.: Orice. Dacă se justifică.
G. C.: Edgar Varèse, de ce joacă percuția un loc atît de important în muzica contemporană ?
E. V.: Probabil că epoca impune aceasta. Oricum, știu că sînt într-adevăr primul care am scris compoziții exclusiv pentru percuție. Ce se poate aștepta din partea percuției ? Cum poate fi exploatată ? Percuția, prin esența ei sonoră, are o vitalitate care lipsește celorlalte instrumente. În primul rînd ea dispune de o . . .
G. C.: . . . întindere ?
E. V.: . . . într-adevăr, de o întindere, pe care celelalte instrumente nu o au.
Percuția are un aspect viu; un aspect sonor care este mai viu decît al celorlalte instrumente. Mai direct. Atacul sunetului este resimțit mai clar și mai rapid. În sfîrșit, creațiile ritmice ale percuției sînt eliberate de elementele anecdotice pe care le găsim cu

atîta uşurinţă în muzica noastră. De îndată ce domină melodia, muzica devine soporifică. Eşti constrîns să urmăreşti melodia de îndată ce ea se manifestă şi odată cu melodia pătrunde anecdota. Or, melodia apare repede şi în chip insidios. Fie şi prin simpla opunere a sunetului timpanelor cu al celorlalte instrumente de percuţie, cu sunet nedeterminat. Ascultătorul percepe un interval: îi este deci prezentat un embrion de melodie.

G. C.: Credeţi prin urmare că principiul şi avantajul percuţiei sînt acelea de a face să dispară din muzică anecdota.

E. V.: Întocmai. Percuţia nu ar putea să povestească nimic.

G. C.: Nu există cumva, la ascultător ca şi la compozitor, o nevoie mereu crescută de paroxism, proprie epocii noastre? Ceea ce s-ar exprima, de pildă, prin folosirea din ce în ce mai frecventă a percuţiei?

E. V.: Ne aflăm în plin relativism. Despre ce ascultător este vorba? Despre ce compozitor? Ce vrea să exprime acest compozitor? Are ceva de exprimat? De ce se simte el atras? Pentru a-şi exprima tendinţele autentice, proprii, ce mijloace tehnice de expresie îl atrag?

G. C.: Dacă ar fi să ne referim la opera dumneavoastră necesitatea de expresie prin percuţie este absolută.

E. V.: Da. Mai tîrziu sper să fiu în măsură să fac cunoscute, prin mijlocirea percuţiei, lucruri pe care nici un alt instrument nu le poate da. Voi ajunge la aceasta folosind tehnicile de înregistrare. Ele oferă toate libertăţile şi ne îngăduie să obţinem toate combinaţiile poliritmiei.

G. C.: Interesul faţă de percuţie răspunde unei modificări a sensibilităţii?

E. V.: Aceasta depinde de la om la om. Unii sînt sensibili faţă de percuţie, alţii o detestă. Unii nu merg dincolo de folosirea timpanilor. Să luăm de pildă doi maeştri: Debussy foloseşte o percuţie foarte limitată, foarte convenţională. La Berlioz, percuţia are un volum foarte mare, dar nu este decît o multiplicare a percuţiei cu sunet determinat. De exemplu: cele 16 timpane din Tuba mirum *din* Requiem.

G. C.: Cu toate acestea, compozitorii folosesc percuţia din ce în ce mai mult.

E. V.: Desigur; dar cîţi nu o folosesc decît pentru a accentua anumite atacuri, pentru a le întări, şi nu într-un mod independent, self sufficient *! Or, percuţia poate şi trebuie să existe de sine stătătoare. Ceea ce este în cauză este numărul instrumentelor. Varietatea atacurilor. Bogăţia timbrurilor. Şi chiar a calităţilor expresive.*

G. C. — Cum vă explicaţi actuala lipsă de interes faţă de instrumentele de coarde?

E. V.: Pentru a forma un bun violonist este nevoie de opt sau nouă ani. Opt sau nouă ani de muncă, înainte de a-şi putea cîştiga viaţa. Este nevoie, tot aşa, de opt sau nouă ani pentru a forma un bun instalator. Da, spun violoniştii, dar instalatorul nu suferă de contorsiunea mîinii stîngi şi nici de tumoarea maxilarului.

Comparaţi numărul orchestrelor noastre şi cel al instrumentiştilor, chiar buni, care nu-şi găsesc întrebuinţare în orchestre. Or, cu posibilităţile actuale de amplificare a sunetului este stupid să pui douăzeci de viori prime într-o orchestră. Dacă vrei să dublezi sonoritatea unei viori, teoretic trebuie să foloseşti două. Pentru a dubla din nou: patru. Pentru a dubla încă odată: şaisprezece. De fiecare dată, pătratul numărului anterior.

Iată şi alt aspect. În fiecare orchestră sînt douăzeci de viori prime şi douăzeci de viori secunde. Cel mult primele opt sau zece cîntă într-adevăr. Ceilalţi sînt un balast. Altceva. Un considerent de ordin psihologic. Fiţi sigur că un muzician care îşi termină cariera la ultimele pupitre ale violinelor secunde o începuse cu speranţa de a deveni al doilea Heifetz.

G. C.: Asta îi priveşte pe instrumentişti.

https://biblioteca-digitala.ro

E. V.: *Bineînțeles, nu contest că violoniștii vor fi necesari atîta vreme cît vom cînta pe Bach și pe Beethoven. Dar Bach însuși avea aceeași viziune sonoră ? În vremea lui arcușele erau altfel construite decît în vremea noastră. Iată ceea ce se cam uită de obicei. Viorile actuale nu dau răspunsul la această întrebare.*

Iată o dovadă: jazz-ul. Ascultați cincisprezece sau douăzeci de instrumentiști de jazz în Carnegie Hall; sau în orice altă sală. Apoi înlocuiți-i cu o orchestră simfonică. Orchestra simfonică este un elefant hidropic. Orchestra de jazz, un tigru. Primul și-a pierdut vitalitatea. Este dulceag. Iar epoca noastră nu este.

G. C. *Deci, domnesc instrumentul de suflat și instrumentul de percuție.*

E. V. *Da, instrumentul de suflat și instrumentul de percuție. Chiar și pianul a devenit un instrument de percuție. Nu mai este melodic. Cel mai mare pianist pe care l-am ascultat vreodată, Busoni, spunea: « Cîntul* legato *este imposibil la pian. Îl reconstruim printr-o proastă obișnuință a auzului ». Sonoritatea pianului nu mai are vitalitate. Ea nu corespunde nici vitalității nici ritmului epocii noastre.*

G. C.: *Epoca noastră este percutantă.*

E. V.: *Da. Epoca noastră este percutantă. Epoca noastră este epoca vitezei. Vibrato-ul viorii nu aparține timpului meu. Bineînțeles, asta nu înseamnă că preconizez distrugerea viorilor. Aș vrea chiar să fie reconstruite cele din vremea lui Monteverdi. Mi-ar plăcea să ascult lucrările lui Bach cîntate așa cum erau în vremea lui Bach.*

G. C.: *Compozitorul folosește instrumente percutante, scrie muzică percutantă. Ascultătorul, știind sau nu aceasta, vrea să asculte sunetul produs de instrumente percutante. Există o nevoie de incantație la ascultător ?*

E. V.: *Incantația are întotdeauna un scop foarte precis, foarte determinat. Muzica nu precizează. Ea poate sugera orice vrem. Îi puteam grefa orice gînd, orice concept, orice senzație. Muzica poate stimula, legăna, ne poate face să visăm. Poate fi hipnotică. Poate fi somniferă. Poate fi foarte stimulativă. Poate fi exasperantă. Dar muzica nu este niciodată nostimă.*

Oricine poate face orice. « Cine face ? », aceasta este întrebarea. Oricine poate face muzică serială.

Cînd Webern sau Schoenberg făceau muzică serială, ei scriau Muzică. Scriseseră și muzică nonserială. La același nivel de calitate. Nu vreau să citez nume. Există și alte excepții de mare talent. Nu-i condamn decît pe aceia care își găsesc salvarea în reguli și formule. Ei abandonează un sistem pentru a-și găsi libertatea: în realitate, se eliberează de un sistem pentru a adopta altul, mai riguros încă. Se închid într-un țarc și îi excomunică pe toți cei care nu adoptă sistemul lor. Ca niște specialiști în gramatică. Ce-ați spune, într-adevăr, despre un asemenea specialist care ar scrie o lucrare pentru a dovedi că stăpînește regulile gramaticii ? Și despre ce gramatică este vorba ? Limba evoluează. Deci și gramatica.

Sunetul organizat, arta-știință

GEORGES CHARBONNIER: *Științele fizice și muzica sînt pe deplin solidare ?*

EDGAR VARÈSE: *Astăzi, solidaritatea dintre științe și muzică este de dorit mai mult decît oricînd și, dacă n-ar exista efectele sterilizante ale considerentelor monetare și ale gusturilor convenționale, ea ne-ar duce repede către o superbă renaștere muzicală.*

În afara sălilor de concert și de operă dublul aspect al muzicii începe să fie recunoscut, cu toate că este încă prea puțin folosit, la radio ca și în film.

G. C.: *Trebuie totuși să precizăm că a concepe muzica drept o artă-știință nu înseamnă a altera concepția muzicii ca artă pură.*

https://biblioteca-digitala.ro

E. V.: *Țin foarte mult la felul în care Brahms a definit compoziția: organizarea unor elemente disparate. Ținînd seamă de această definiție, închipuiți-vă cazul unui student de conservator solicitat de toate sunetele și ritmurile noi ale epocii noastre. Cum va proceda el pentru a organiza sunetele? Unde își va căuta elementele disparate? Le va găsi în diferitele tratate teoretice? La maeștrii admirați ale căror opere le studiază?*

Din păcate, prea mulți compozitori au ajuns să creadă că elementele compoziției muzicale pot fi găsite cu ușurință în acest fel. Acestei concepții îi datorăm una dintre tendințele cele mai sterile din muzica epocii noastre: întoarcerea la formulele trecutului, denumită « neoclasicism ».

G. C.: *Dar atunci pe ce cale își va găsi muzica ieșirea din impas? Ce așteaptă muzica: o revoluție sau o evoluție?*

E. V.: *Cuvîntul « evoluție » este folosit de obicei pentru a desemna asimilarea unor modificări sesizante, în clipa în care ele au încetat de a mai surprinde.*

Schimbările radicale din muzica de astăzi sînt socotite aproape întotdeauna ca fiind periculoase și destructive. Sînt într-adevăr. Primejdioase pentru inerție. Destructive pentru obișnuințe.

G. C.: *Cînd și cum s-au născut ideile dumneavoastră asupra organizării și proiecției sunetelor?*

E. V.: *Cu mulți ani în urmă, un fenomen acustic căruia i-am fost martor și pe care-l voi descrie a constituit materializarea fizică a organizării sunetelor și a proiecției lor, așa cum mi-o închipuisem vreme îndelungată.*

Ascultam scherzo-ul din Simfonia a VII-a de Beethoven. Mai precis, trio din acest scherzo, în sala Pleyel. Din cauza construcției sale greșit calculate, această sală abundă în surprize acustice. Am avut dintr-o dată revelația unui efect cu totul nou produs de această muzică binecunoscută.

Mi se părea că simt muzica detașîndu-se într-atita de ea însăși, proiectîndu-se în spațiu, încît am devenit conștient de existența unei a patra dimensiuni muzicale. Senzația se datora, poate, locului pe care-l ocupam în sală, expus unei suprarezonanțe. Dar acest fenomen a fost dovada vie a ceea ce concepusem cu mulți ani înainte: « proiecția sunetului organizat ». Prin « proiecție » înțeleg senzația care ne este dată de anumite blocuri de sunete. Aș zice mai de grabă « raze de sunet », întrucît senzația este comparabilă cu aceea produsă de fascicolul de lumină emis de un proiector puternic care mătură cerul. Pentru ureche ca și pentru ochi, acest fenomen dă sentimentul unei prelungiri, al călătoriei în spațiu.

E. V.: *Așa cum vă spuneam mai înainte, deoarece termenul de muzică pare să-și fi restrîns încetul cu încetul înțelesul ajungînd să însemne mult mai puțin decît ar trebui, prefer să folosesc expresia « sunete organizate », evitînd astfel veșnica întrebare monotonă: « Ce este muzica?»*

Prin sunetul organizat înțeleg dublul aspect al muzicii, ca artă-știință, precum și foarte recentele descoperiri de laborator care ne îngăduie să întrezărim eliberarea necondiționată de sistemele perimate și să definim fără echivoc muzica mea și tot ceea ce reprezintă ea.

Sînt sigur că sunetul organizat va juca un rol tot mai însemnat în film, ca element dinamic, dramatic.

Sîntem datori să descătușăm muzica dacă vrem ca ea să-și poată îndeplini rolul, acela de a emoționa oamenii și de a-i stimula.

Puterea de supunere a muzicii este mai mare decît a oricărei alte arte: în prezent agresiunea ei fizică este mai greu de evitat, mai percutantă.

https://biblioteca-digitala.ro

Desfăşurînd cea mai vastă ţesătură de senzaţii şi de emoţii, de la cele mai fizice reacţii pînă la concepţiile cele mai abstracte, sunetului organizat îi este hărăzit să intervină cînd cuvîntul atinge limita eficacităţii sale şi cînd numai precizia imaginii mai poate stăvili zborul fanteziei.

G. C.: *Ceea ce ne determină fireşte, să prevedem că sunetul organizat va avea un rol important în cinematografie.*

E. V.: *Microfonul este un detectiv mult mai pătrunzător, decît modestul nostru timpan. De ce să-i impunem propriile noastre limite anatomice? Din moment ce filmul a devenit tot atît de sensibil faţă de undele sonore ca şi faţă de undele luminoase, atunci de ce să se încerce o restrîngere a rolului sunetului organizat?*

G. C.: *Cum trebuie să fie concepută folosirea sunetului organizat în film?*

E. V.: *Unei noi situaţii dramatice ar trebui să-i corespundă o nouă formă de utilizare a sunetului organizat. Cu scopul evident de a stimula reacţia adecvată. E foarte posibil ca succesul filmului să depindă de alegerea sunetului organizat şi de raportul lui cu fundalul sonor corespunzător.*

G. C.: *Ce critici pot fi făcute orchestrei tradiţionale, în măsura în care ea este folosită în cinematografie?*

E. V.: *Folosirea orchestrei tradiţionale de la un capăt la altul al filmului, al comentariului sonor, e critica ce se poate formula cu uşurinţă: apelul emoţional al muzicii este prea bogat în reminiscenţe. Şi nu corespune acţiunii care se desfăşoară pe ecran. Muzica devine un excitant sau un narcotic, în loc să fie un factor de cooperare. Ea nu urmăreşte decît să întărească efectele dramatice sau să sublinieze intenţiile exprimate într-un moment sau altul al acţiunii. Sau să intensifice emoţia.*

Spectatorul poate să fie conştient de scopul în care a fost folosită muzica. Dar poate să-i suporte şi în mod inconştient efectele.

Există un divorţ între evenimentele sau preocupările vremii noastre şi un comentariu sonor produs de instrumente de concert care au atins perfecţiunea în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Ele nu pot să producă sunete în acord sau în opoziţie cu acţiunea. Nici să sugereze sursa vizuală logică a sunetelor epocii noastre.

G. C.: *Ceea ce aţi afirmat nu se referă decît la cinematograful pe care-l înţelegem demn de acest nume ca gen. Prea multe filme nu sînt în realitate artă cinematografică.*

E. V.: *Nu mă refer la filmul pur-muzical — operă, operetă, comedie muzicală — care intră în categoria specială a transpunerii directe pe ecran a unor forme teatrale preexistente. Nu mă refer nici la filmele istorice sau etnologice cărora le sînt proprii anumite exigenţe muzicale. Orchestra, ansamblurile instrumentale convenţionale, diversele combinaţii de instrumente exotice, vocea omenească vor fi totdeauna necesare acolo unde sînt cerute de imagine şi situaţie.*

În schimb cînd vedem pe ecran un formidabil cataclism natural—un uragan, de pildă acompaniamentul unei mari orchestre simfonice evocă de obicei ascultătorului nu drama reală, nu revolta naturii, ci gesticulaţiile unui şef de orchestră conducîndu-şi băieţii prin vreo furtună din « Wilhelm Tell », din « Vasul fantomă », sau din orice clişeu al muzicii cromatice cu program.

De ce să nu îndemnăm imaginaţia să sesizeze realitatea desfăşurăriidramatice — fie că e vorba despre natură, fie despre viaţa omenească — folosind combinaţii de sunete ce nu se puteau realiza şi nici măcar concepe în trecut, dar care astăzi sînt posibile? Stăpînim mijloace ştiinţifice care ne îngăduie nu numai să reproducem sunetul cu fidelitate, dar chiar să producem combinaţii de sunete în întregime noi, susceptibile de a genera noi şocuri emoţionale. Sau de a trezi sensibilităţile obosite.

Orice sunet poate fi produs sub un control perfect al calităţii, intensităţii, înălţimii, descoperindu-se astfel perspective auditive în întregime noi. Sunetele nu mai trebuie să fie gîndite ca entităţi separate, urmărindu-se efecte sporadice, de atmosferă,

https://biblioteca-digitala.ro

ci dimpotrivă trebuie să fie concepute drept materiale tematice, elemente sonore organizate într-o partitură cu posibilă existenţă autonomă.

G. C.: Ce legături trebuie să existe între partitura sonoră şi organizaţia dramatică?

E. V.: Între partitura sonoră şi continuitatea dramatică, una acţionînd asupra celeilalte, trebuie să fie creată o relaţie intimă, o relaţie de unitate, de formă, de structură şi de ritm. Dar pentru ca filmul ce se va naşte din elemente sonore şi vizuale disparate să fie un întreg, auditivul nu trebuie să apară ca o repetare imitativă a vizualului. Procedeul actual, constînd dintr-o nesfîrşită goană a muzicii de-a lungul acţiunii, un adevărat fluviu de sunete crescînd zadarnic în volum şi în viteză pentru a exprima acelaşi lucru ca şi imaginea, şi în acelaşi fel este întrucîtva comic şi chiar parodic. Copiii sînt critici mai nemiloşi decît oamenii maturi. I-am auzit adeseori în cinematografele de cartier rîzînd spontan în timpul unor acompaniamente muzicale care se pretindeau deosebit de grave.

Deoarece folosesc mijloace diferite, banda de sunet şi banda de imagine nu trebuie să se identifice. Ele trebuie să se completeze. Adeseori, momentul culminant al unei situaţii dramatice poate fi mai bine pus în valoare prin suprimarea bruscă şi totală a sunetului decît printr-o explozie orchestrală. Opunerea dinamicilor este un procedeu mult mai eficace. Sînt surprins că este atît de rar folosit.

E. V.: Această artă-ştiinţă a sunetului organizat pentru film s-ar putea inspira cu succes din metodele unei alte arte, arhitectura. Căci arhitectura, ca şi muzica, este o artă-ştiinţă, al cărei aspect ca artă se schimbă în mod necesar de fiecare dată ce ştiinţa îi oferă posibilităţi structurale noi iar viaţa reclamă noi soluţii constructive. Dar, spre deosebire de muzică, arhitectura a asimilat rapid noile soluţii ştiinţifice şi le-a aplicat pentru satisfacerea unor noi necesităţi. Omul zilelor noastre acceptă în chip firesc construcţiile arhitecturii moderne, trăieşte în mijlocul lor. Gîndiţi-vă la miile de oameni care aleargă să vadă capodoperele inginerilor-arhitecţi, de pildă barajul de pe Colorado. Arhitectura vorbeşte limbajul vremii ei şi este înţeleasă. În construirea piramidelor noastre şi a catedralelor moderne — baraje, diguri, punţi, oraşe industriale, laboratoare etc. — arhitecţii şi inginerii s-au identificat, în tendinţa către o precizie riguroasă ca şi în folosirea energiilor şi a materialelor. În muzică — cealaltă artă-ştiinţă — abia am început să folosim descoperirile ştiinţifice. Nu am dat încă epocii noastre limbajul ei muzical.

Cu toate că orchestra simfonică clasică corespunde pe deplin tuturor operelor trecutului, ea nu este în măsură să exprime concepţiile muzicale noi. Tot aşa cum arhitectul stabileşte o structură cunoscînd perfect materialele pe care le foloseşte, rezistenţa, reacţiile lor, forţa de tensiune etc., compozitorul zilelor noastre ar trebui, pentru a-şi putea înălţa construcţiile sonore, să cunoască deplin legile care guvernează sistemele vibratorii în domeniul atmosferic şi posibilităţile pe care ştiinţa le-a pus şi continuă să le pună în slujba imaginaţiei sale.

G. C.: Este ultimul cuvînt?

E. V.: Da. Ultimul cuvînt este: imaginaţia.

În româneşte de RADU GHECIU

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

PREZENTAREA TEHNICĂ
I. BROD

Secolul20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 16.79.22.
ADMINISTAȚIA· ȘOSEAUA KISELEF 10. — TEL, 18.33.99.
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804